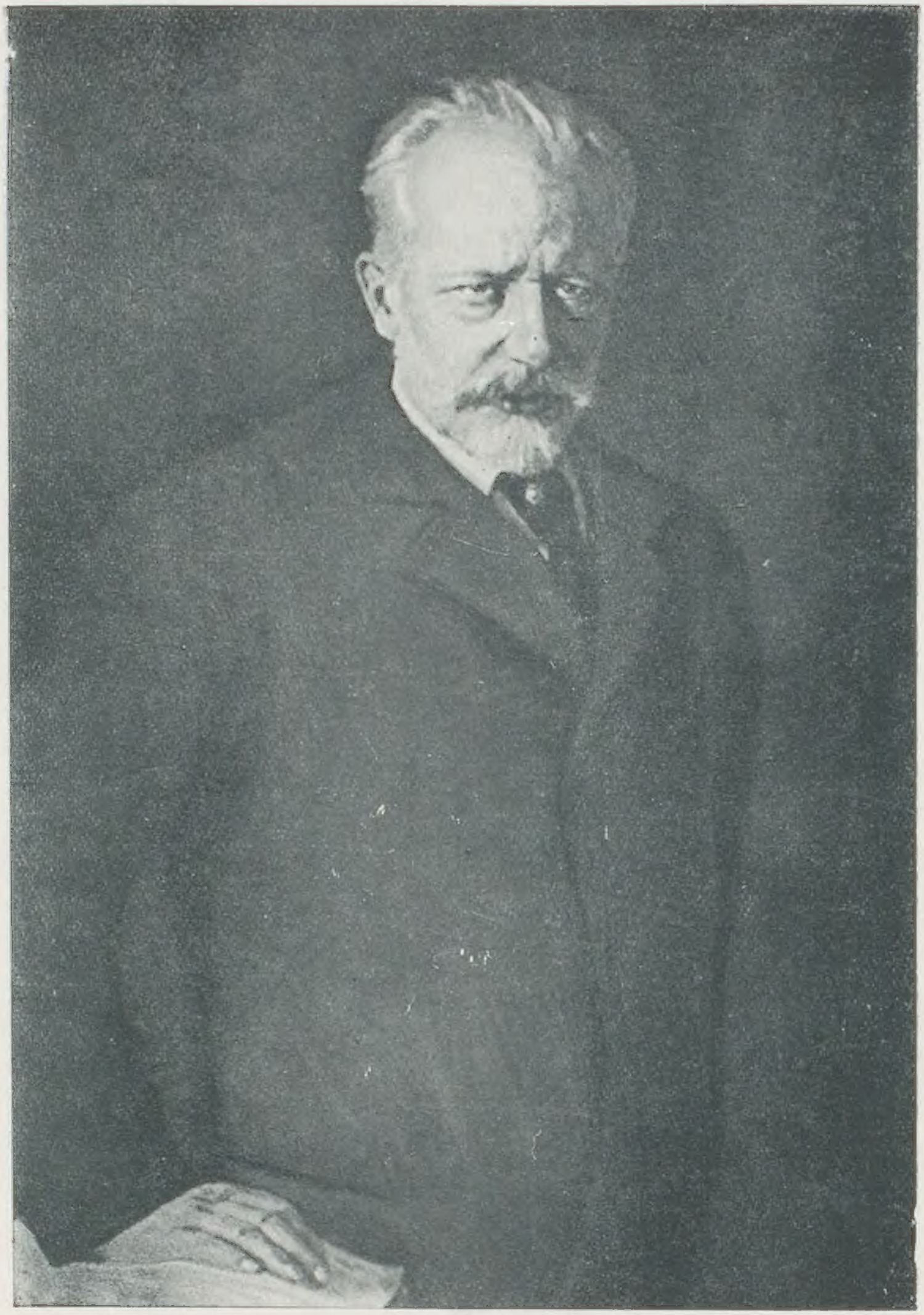
Л. Кудлковский — Чайковский

П. Чайковский

Государственный Музей
им. Римского
ИНВ. № 53045

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока 53045

М. Каутовой.



Портрет Чайковского
работы художника Кузнецова (1893 год)

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ

КНИГИ О СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

А. БУДЯКОВСКИЙ

СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА
П. И. ЧАЙКОВСКОГО

ЛЕНИНГРАД—1935

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ

А. БУДЯКОВСКИЙ

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

БИБЛИОТЕКА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
КОЛЛЕДЖА
им. Римского-Корсакова
ИНВ. № 53045

ЛЕНИНГРАД—1935

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга «Симфоническая музыка Чайковского» была задумана как подробная аннотация всех его симфонических произведений с вводной статьей общего характера. Однако освещение даже основных вопросов творчества Чайковского потребовало привлечения и использования такого количества фактического материала, который раздвинул рамки вводной статьи до самостоятельной части книги. Книга делится таким образом на две части. В первой — рассматривается эпоха и среда Чайковского, его творческий путь, место композитора в истории музыки, а также основы его музыкального стиля. Во второй — приводятся основные фактические сведения об отдельных симфонических произведениях Чайковского, определяется их творческий замысел, разбирается конструкция и т. п. Эта часть учитывает возможность ознакомления слушателя с отдельными произведениями Чайковского во время концерта тут же в концертном зале. В анализе конструкции разбираемых произведений большое внимание уделено поэтому определению опорных точек, облегчающих процесс сознательного слушания музыки. Это избавило меня, с другой стороны, от необходимости приводить все без исключения музыкальные темы произведений ради самого факта их появления, как это обычно бывает при формально-технологическом анализе.

Трудность составления аннотации заключается в том, что содержание музыкальных произведений приходится

раскрывать словами. Обычно такие истолкования хотя и бывают в общей тенденции правильными, но в деталях они часто страдают субъективностью и легко переходят в вульгаризацию. Вот почему я был очень осторожен с красивыми литературными аналогиями, которые так часто употребляются в музыкальной критике, и не стремился во что бы то ни стало переводить язык музыки на образный язык слов. Правда, это делает изложение иногда менее красочным и образным, но зато всегда научно обоснованным. Все сделанные в аннотациях выводы опираются не только на субъективное восприятие музыки Чайковского, не только на оценку его произведений слушателем, но и на большой фактический материал, в том числе и на многочисленные, критически проверяемые, высказывания самого композитора.

Помимо известного, опубликованного материала о Чайковском для настоящей работы привлечен большой фактический материал, еще совершенно не исследованный и в своей значительной части неизвестный. Так, например, были использованы записные книжки, черновые эскизы и рукописи всех симфонических сочинений Чайковского, всевозможные его пометки на полях книг и нот, многие неизданные письма Чайковского, неизданные материалы о его творчестве, большое количество русской и иностранной музыкально-критической литературы, освещающей отношение к Чайковскому в разное время, в разных странах, отзывы слушателей музыки Чайковского и др. В этой работе впервые публикуется целый ряд новых материалов о Чайковском (программы 5-й симфонии, «Франчески да Римини», уничтоженной 6-й симфонии, замечания на полях учебника гармонии Римского-Корсакова, «Этики» и переписки Спиноза и многое другое), найденных или проработанных мною главным образом в Доме-музее им. Чайковского в Клину, затем в рукописном отделе Московской консерватории, в Музее им. Ник. Рубинштейна в Москве. Руководителям названных организаций я приношу благодарность за оказанное мне содействие.

Творческая личность Чайковского сложна и противоречива, его музыкальное наследие широко и многогранно. В своей работе я не ставил, конечно, цели охватить их во всей полноте. Если изложенные здесь результаты исследования творчества Чайковского и привлеченные новые факты о нем проливают новый свет на музыкальное наследие крупнейшего русского симфониста и его значение для советской музыкальной культуры, то свою задачу на данном этапе я могу считать выполненной. Продолжая дальнейшее изучение творчества Чайковского, я в ближайшее время надеюсь вернуться к рассмотрению других жанров музыки Чайковского (в первую очередь его романсной лирики) и к дальнейшему развитию и углублению поставленных в этой книге проблем.

А. Будяковский

Декабрь 1934 г.

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ
П. И. ЧАЙКОВСКОГО

И ЕГО

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ

Введение

ВРЯД ЛИ можно назвать имя русского композитора, музыка которого пользовалась бы большей известностью, чем музыка Чайковского. Творчество Чайковского всегда находило живой отклик в самых широких слоях русского общества; имя Чайковского быстро сделалось популярным и на Западе. Сочинения Чайковского завоевали себе прочное положение не только на концертной эстраде, но и в домашнем быту. Музыка Чайковского широко использовалась для всевозможных переложений и попурри. Вальдтейфель, популярный венский композитор вальсов, сделал бальную аранжировку вальса Чайковского из оперы «Евгений Онегин»; оперетта балетного дирижера венского оперного театра Н. Клайна «Die Siegerin» (1922 г.), сделанная из первых opus'ов и «Лебединого озера» Чайковского, была исполнена более двухсот раз в Вене, более ста раз в Будапеште, затем в Гамбурге, Лондоне, Америке...

Чайковский у б е ж д а л своим творчеством. Если крупнейшие русские виртуозы—Ник. Рубинштейн и Л. Ауэр, которым предполагал Чайковский посвятить свой 1-й фортепианный и скрипичный концерты, не поняли сначала этих произведений и отказались от их исполнения, то со временем они сделались блестящими исполнителями их. Если крупнейший немецкий музыкальный критик

Э. Ганслик поднял насмех ранние сочинения Чайковского,[1] то в дальнейшем он принужден был признать силу его дарования.[2] Пророчества Стасова, что большинство симфоний, сюит, концертов и квартетов Чайковского обречено на неуспех,[3] и Кюи, что «Евгений Онегин» — «произведение мертворожденное, безусловно несостоятельное и слабое»,[4] давно уже обнаружили всю свою несостоятельность.

Но, конечно, интерес к Чайковскому не держался всегда на одном и том же неизменном уровне. Были периоды особенно ожесточенных нападок на композитора. В России, например, в предреволюционные годы (расцвет деятельности «Мира искусства») его сознательно хотели забыть. Недавнее прошлое русской музыки представлялось тогда противникам Чайковского как «культ Чайковского, культ исключительный, пристрастный до нетерпимости».[5] И вот, выставляя на первый план композиторов «могучей кучки», пытаются заслонить Чайковского. Л. Сабанеев со злорадством констатирует, что «деятельность М. С. и А. М. Керзиных (вдохновителей Кружка любителей русской музыки) сыграла роль камня, брошенного в мертвое болото чайковизма».

Борьба с Чайковским принимала порой настолько откровенные формы, что вызывала даже протесты и обвинение враждебной Чайковскому критики в пристрастном отношении к композитору.[6] Но показательно: все сказанное относится главным образом к музыкально-критической оценке творчества Чайковского, мнение же

---

[1] Критика «Ромео и Джульетты» и скрипичного концерта («Concerte, Componisten und Virtuosen», изд. 1886 г., стр. 175 и 296).

[2] Критические статьи в «Fünf Jahre Musik» и особенно «Am Ende des Jahrhunderts».

[3] Статья «Искусство в XIX веке».

[4] «Неделя», 4 ноября 1884 г.

[5] Статья Л. Сабанеева о юбилее Кружка любителей русской музыки. «Музыка», 1910 г., № 1.

[6] См., например, открытое письмо Э. Загорского в редакцию «Русской музыкальной газеты»—1915 г., № 45, стр. 711. См. об этом также стр. 11 и 12 брошюры Н. Мясковского: «Чайковский и Бетховен», написанную в 1912 г.

основной массы слушателей было иным, и концерты из произведений Чайковского посещались с прежним рвением и интересом.[1]

На Западе интерес к Чайковскому значительно понизился в послевоенный период за счет интереса к Мусоргскому и Стравинскому. Но с 1927 г. он снова заметно стал расти. Влияние Чайковского на западноевропейскую музыку усилилось. Л. Сабанеев, прежде рьяный противник Чайковского, пишет из Парижа, что даже «сам Стравинский уже становится во главе специального отдела «реставрации Чайковского».[2] Произведения Чайковского снова начинают чаще исполняться в концертах и встречают сочувственный отклик как в среде музыкантов профессионалов, так и слушателей. И сейчас Чайковский признан на Западе классиком.

А достигнуть такого положения было не легко. Не следует забывать, что Чайковского оценивали не за те «русско-азиатские варваризмы», которые видели в творчестве Мусоргского и Стравинского и которые всегда так легко покоряли европейскую публику своей необычностью, а *за европейский масштаб его композиторского мастерства*. Чайковский выступил на европейскую музыкальную арену не прикрываясь щитом самобытности русского искусства и достиг всеобщего признания в открытой «конкуренции» с крупнейшими западноевропейскими композиторами своего времени.

Из сказанного видно, что колебание уровня интереса к Чайковскому у слушателей его сочинений не столь существенно. В отношении к Чайковскому гораздо любопытнее и показательнее факт расхождения практической оценки его творчества — слушателями в концертах и теоретической — в музыкальной критике. Это расхождение особенно явно обнаружилось в условиях советской музыкальной культуры, когда практический интерес к Чайковскому не только не остался на

[1] В настоящей работе, к сожалению, нет возможности подробно остановиться на причине этого явления. Надеюсь к этому вопросу вернуться в дальнейшем.

[2] «Музыка и революция», 1927 г., № 5, стр. 52.

прежнем высоком уровне, а, напротив, стал быстро расти. Музыка Чайковского получала сочувственный отклик в самых широких слоях советского слушателя, а в теории, в советской музыкальной критике еще до самого последнего времени приходилось встречать какое-то недоверчивое отношение к его творчеству. Боялись пессимизма Чайковского, боялись разлагающего влияния его музыки. «Музыка Чайковского гнетет и расслабляет душу» — читаем мы у В. Игнатовича.[1] — «Напряженный симфонизм Чайковского и напряженность колебаний революции — какие несовместимые понятия!» — патетически восклицает он дальше и делает вывод: «одно ясно: сейчас, в наше время, в век напряженной героической борьбы... содержание творчества Чайковского кажется таким далеким, чуждым и неприемлемым...»

Идейная чуждость творчества Чайковского была основной причиной для отрицания возможности использования его в советских условиях. Современническая точка зрения, вроде утверждения Сабанеева, что «...его (Чайковского) лиризм, его чуждость героическому и пессимизм очертаний — все это не столько звучит не по-пролетарски, сколько просто не по-современному..», что «наше бодрое и деловое время несозвучно этому растворению в элегичности»,[2] — не сыграла решающей роли для оценки Чайковского в советской музыкальной критике.

Однако просто отбросить Чайковского, декларировав советскому слушателю его идейную чуждость, как это пытался сделать В. Игнатович, было нельзя. Слишком расходились подобные утверждения с практикой восприятия его музыки. И уже в том же 1923 году А. В. Луначарский в своем вступительном слове к концерту из произведений Чайковского в Большом театре в Москве совершенно определенно доказал, что вовсе отказаться от использования музыкального наследия Чайковского нам нельзя. Значение этого утверждения станет особенно ясным тогда, когда мы вспомним, насколько

[1] «Музыкальная новь», 1923 г., № 3.
[2] «Известия ВЦИК», ноябрь 1923 г.

сильна была еще в то время антиленинская пролеткультовская точка зрения, отрицавшая необходимость использования буржуазной культуры и художественного наследия вообще, и какие безапелляционные выводы делались в печати того времени о необходимости с корнем вырвать из советской музыкальной культуры творчество Чайковского в частности.

И вот перед советской музыкальной критикой встает *проблема Чайковского*. Начинаются всевозможные попытки определить роль и значение его творчества для советской музыкальной культуры. Луначарский и сам, в упомянутом уже выше вступительном слове, пытается ответить на эти вопросы и заостряет внимание на положительных сторонах творчества Чайковского — на искренности, правдивости, на эмоциональной глубине и художественной ценности его музыки (скорбь, превращенная в красоту, заставляет нас не грустить, а радоваться,— можно сделать вывод из его слов).

Однако Луначарский в своих суждениях о Чайковском был в то время еще одинок. Правда, его вступительное слово произвело тогда должное впечатление и в течение двух ближайших лет неоднократно вспоминалось и цитировалось.[1] Но на ряду с этим твердо держались и убеждения в идейной чуждости нам музыки Чайковского. В результате — некоторые советские музыкальные критики предпочитали изощряться больше в объяснении причин успеха музыки упадочника Чайковского у советского слушателя, чем в настоящем изучении идейного содержания его творчества. И выводы получались порой любопытные. Так, например, Л. Оболенский пишет: «если очарование Чайковского сильно до сих пор в некоторых слоях нашего общества, — то этот несомненный анахронизм объясняется непререкаемой обаятельностью *формы* (курсив Л. О.), одновременно и простой и необычайно мастерской».[2]

[1] Стенограмма его хранится в Доме-музее им. Чайковского в Клину.

[2] Л. Оболенский, «Еще о Чайковском». «Соврем. театр», 1928 г. № 46.

Итак, музыка Чайковского захватывает нас не своей эмоциональной глубиной, а красотой формы (!). Интересно, — не говоря уже о том, что здесь форма отрывается таким образом от содержания, — почему, например, музыка Дебюсси, Делиба, И. Штрауса (при всем их различии), внешне не менее изящная и законченная по форме и к тому же еще подчас более красочная и внешне эффектная, не производит на слушателя того потрясающего впечатления, которое оставляет музыка Чайковского?

Несостоятельна и попытка В. Блюма объяснить впечатляющую силу музыки Чайковского пережитыми еще у нас мещанскими пережитками:

> «Чайковский, естественно, архисозвучен настроениям той социальной прослойки (мелкобуржуазной интеллигенции), — пишет он, — которой выпала на долю передача пролетариату буржуазного художественного и культурного наследства. Что же касается популярности музыки Чайковского у рабочего слушателя, то это достаточно противоестественное и, конечно, временное явление».[1]

Однако факты доказывают, что это не так. Музыка Чайковского и раньше встречала самый сочувственный отклик не только у таких писателей, как Тургенев, Л. Толстой, Чехов, которые были достаточно прочно связаны с русской дворянской культурой в период ее упадка. Музыку Чайковского любил и один из крупнейших буржуазных русских писателей Островский. Баркаролла Чайковского — факт общеизвестный — была вместе с тем одной из любимейших музыкальных пьес В. И. Ленина.[2] А о 6-й симфонии Чайковского он дал в письме

---

[1] «Радио-слушатель», 1930 г., № 9. Статья «Чайковский и Пушкин».

[2] «...Когда П. А. Красиков вытягивал смычком из своей скрипки чистые, прекрасные звуки баркаролы Чайковского, Владимир Ильич первый, по окончании игры, бурно аплодировал и требовал во что бы то ни стало повторения». Ленинская библиотека (2-е издание). П. Ленинский, «По соседству с Владимиром Ильичом», стр. 21.

П. И. Чайковский в 1863 году.

П. И. Чайковский в 1888 году.

к М. Ульяновой такой отзыв: «недавно были первый раз за эту зиму в хорошем концерте и остались очень довольны — особенно последней симфонией Чайковского («Symphonie pathétique»)».[1] И, наконец, советская концертная практика определенно показывает, что симпатии к Чайковскому характерны не только для советской интеллигенции, но и для самых широких слоев рабочего слушателя. Анкетное изучение восприятия музыки[2] определенно показало, что «всеобщая симпатия (принадлежит) Чайковскому», что «Чайковский на первом месте и у рабочих и у служащих». И разлагающего влияния, как показывают отзывы о музыке Чайковского, рабочий слушатель не испытывает «Нам тоска не грозит, — читаем мы, — и потому Чайковский для нас ценен».

И музыкальная критика принуждена была констатировать этот всеобщий интерес к Чайковскому, сопровождая, конечно, это признание соответствующими коррективами. «Разве не показательно, например, — читаем мы в передовой журнала «Музыка и революция» (1928 г., № 11), — что весь нынешний музыкальный сезон идет под знаком Чайковского, что Чайковский заполнил наши концертные программы и преподносится бесконтрольно в огромнейших дозах? И все это... без всякой попытки с нашей стороны поставить какие-то рамки этому увлечению, без критического осмысливания классового значения и направленности творчества Чайковского, в большей своей части чуждого революционному сознанию современности».

Вот почему боязливое и недоброжелательное отношение к Чайковскому так долго продержалось в советской музыкальной критике. С последними остатками его мы встречаемся уже в рапмовский период, в период «силошного» подхода к эпохам (эпохи роста или упадка культуры того или иного класса; первые — близки идеологии пролетариата, вторые — чужды), в период

[1] В. И. Ленин, «Письма к родным» (1894—1917 гг.). Дешевая библиотека, № 208—110, 1930 г., стр. 107.

[2] См. статью Р. Грубера «Как слушает музыку рабочая аудитория». Журнал «Музыка и революция», 1928 г., № 12.

53045

«сплошного» подхода к творчеству отдельных художников (ярлык-характеристика). Чайковский получил ярлык идеолога гибнущего русского дворянства. Его музыка, проникнутая глубоким трагическим пафосом и пессимизмом, была объявлена чуждой советскому слушателю, влияние ее—разлагающим.

Но это уже было время крутого подъема интереса к творчеству Чайковского не только в концертной практике, но и в музыкальной критике. Начиная с 1928—1929 гг. к творчеству Чайковского стали подходить уже по-иному, пытались дифференцировать в нем отдельные положительные и отрицательные стороны. «Не весь Чайковский в страдании»—пишет С. Чемоданов.[1] Многое в Чайковском, по его мнению, умерло, а многое и нет: его мастерство, «чуткая любовь и глубокое понимание человека», «понятный красивый язык». «Чайковский — элегический поэт уходящего прошлого нам чужд,—пишет М. Пекелис,[2]—Чайковский же, развертывающий в своих произведениях полные драматизма конфликты трагически разрешающейся борьбы,—этот Чайковский захватывает нашего слушателя и сохраняет свою актуальность». Чаще раздаются голоса, говорящие о необходимости иного исполнения музыки Чайковского—без сентиментальности, без лишней аффектации и надрыва, о необходимости расширить круг исполняемых его сочинений за счет забытых сюит, фортепианных концертов, наиболее бодрых симфоний (2-й, 3-й).

Но значительное изменение отношения к Чайковскому мы видим лишь в самое последнее время, уже после исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г., когда резко изменилось отношение к музыкальному наследию прошлого вообще, когда был поставлен вопрос о более широком, более смелом, но не менее критически-обоснованном использовании всего музыкального наследия прошлого, когда был отброшен

[1] «Чайковский и мы», «Известия ВЦИК», 14 ноября 1928 г.
[2] «Что действенно для нас в Чайковском», «Музыка и революция», 1928 г., № 11.

упрощенческий «силошной» подход к эпохам и творчеству отдельных композиторов. Мысль о реализме Чайковского — при более глубоком подходе к его творческому методу — стала казаться уже не столь парадоксальной, как прежде. Различный ход рассуждений с разных сторон приводит исследователей творчества Чайковского к констатированию этого факта (Б. Асафьев, А. Будяковский, А. Громан-Соловцов, Д. Житомирский — доклады, статьи и печатные работы о Чайковском 1933—1934 гг.). Отмечается также и значение музыкального профессионализма Чайковского,[1] разрабатывается проблема симфонизма его музыки. Значительно раздвигает рамки обычного представления о Чайковском как об унадочнике-дворянине А. Громан-Соловцов.[2]

Однако влияние традиционных взглядов на Чайковского, определение его классовой природы как гибнущей дворянской и т о л ь к о, и самое главное — характеристика Чайковского как музыкального выразителя и с к л ю ч и т е л ь н о 80-х—90-х годов,— определенно помешали многим исследователям его творчества увидеть даже в эти последние годы те другие стороны творческой личности Чайковского и его музыкального наследия, которые будут рассмотрены в следующих главах. Это влияние сказывается в очень интересной (в части стилистического анализа музыки Чайковского) работе Д. Житомирского: «О симфонизме Чайковского»[3] и, особенно, в предисловии Б. Шиндышевского к переписке П. И. Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, напечатанном также в «Советском искусстве» в виде статьи (1933 г., № 42).

Чем объяснить рассмотренное нами выше расхождение музыкальной теории и практики в отношении

[1] И. Соллертинский, «П. И. Чайковский», «Рабочий и театр», 1933 г., № 33.

[2] «Несколько мыслей о Чайковском», «Советская музыка», 1934 г., № 2.

[3] «Советская музыка», 1933 г., № 6.

к Чайковскому? Слушатель, непосредственно испытывая на себе силу воздействия музыки Чайковского, не мог, конечно, не почувствовать всей глубины и широты ее идейного содержания (см. 2-ю главу). Критика же была слишком связана предвзятыми установками на Чайковского, некритически воспринятыми еще от дореволюционных суждений о нем, – суждений, которые учитывали только некоторые стороны его творчества и творческой личности. Ибо если и верна мысль Б. Шнибышевского, высказанная им в связи с характеристикой творчества Чайковского, что «новый класс из трагедии ушедших черпает не уныние, а новые силы для своего самоутверждения», то вряд ли, конечно, это объясняет полностью те симпатии, которые неизменно вызывает музыка Чайковского у рабочего слушателя.

Чайковский до самого последнего времени оставался во многом еще неизученным. А время для этого уже наступило. И нужно смело раскрыть те *многочисленные неизвестные* страницы музыки *популярнейшего* (какой печальный парадокс!) русского композитора, которые прольют свет на *все* стороны его творчества и позволят осветить творческий облик Чайковского во всей его полноте и многосторонности.

Глава первая

ЭПОХА И СРЕДА ЧАЙКОВСКОГО

Свой творческий путь Чайковский прошел в условиях русской общественной жизни пореформенной эпохи. Именно период 1861—1904 годов, столь ярко выраженный и столь законченный в общественно-экономическом отношении, целиком вмещает в себя и обуславливает творчество Чайковского. Это было время интенсивного развития русского промышленного капитализма, под натиском которого быстро рушились прежние феодальные устои. Буржуазия и дворянство в России не были, конечно, классами-антагонистами в полной мере. Напротив, бывали периоды, когда антагонизм сильнее чувствовался даже между крупным и средним русским дворянством. И малочисленное, экономически более слабое среднее дворянство находило себе союзника в лице русской промышленной буржуазии. Русское дворянство в это время уже явно капитализировалось. Оно всячески—разные группы его по-разному — приспособлялось к новым условиям. Дворянин помещик, если он и отказывался от предпринимательства в других областях производства, неизбежно превращался в такого же буржуа, но тогда в области сельского хозяйства. И это касалось не тогда экономики. «Современники единогласно констатировали, что то, что можно назвать буржуазным настроением,

чрезвычайно широко было разлито в 60-х годах во всей помещичьей массе». [1]

Но устои прежних условий феодального быта все-таки рушились, русское дворянство сдавало свои ранее передовые позиции и в своей значительной части разорялось. И это разорение в первую очередь касалось мелкого и среднего русского дворянства. К 80-м годам это разорение, несмотря на сильнейшую феодальную реакцию и всевозможные попытки со стороны царского правительства искусственно поддержать русское дворянство, приняло прямо-таки ужасающие размеры. Именно 80-е годы послужили Чехову образцом для его блестящей картины гибели русского дворянства, нарисованной им в пьесе «Вишневый сад».

Эти обстоятельства накладывали, конечно, свой отпечаток на психоидеологию русского дворянства. Если годы, последовавшие сразу же после так называемого «освобождения крестьян», на первое время укрепили экономическое благосостояние самых широких слоев русского дворянства и были связаны со светлыми, еще радужными настроениями, а многие либерально настроенные и «кающиеся» дворяне отходили даже от взглядов и убеждений своего класса далеко в сторону революционно настроенного разночинства, то с конца 70-х годов, когда экономический кризис с особенной силой стал выбивать почву из-под ног русского дворянства, а народнические идеалы обнаружили всю свою несостоятельность и уже перестали быть моральной поддержкой кающихся, — наступил настоящий идейный крах значительной части среднего русского дворянства, обусловивший их безысходный пессимизм и настроение обреченности.

Чайковский вышел из дворянской семьи и получил в детские годы своей жизни типичное для дворянина воспитание в Воткинске. Товарищей своего же круга

[1] М. Покровский, «Русская история», т. IV, 7-е изд., стр. 114.

встретил Чайковский и в Петербурге, в Училище правоведения, учениками которого, по свидетельству брата композитора, Модеста Чайковского, были «... в огромном большинстве молодые дворяне так называемого «среднего круга». [1] И в дальнейшем по образу жизни Чайковский был тесно связан со средним русским дворянством. Идиллия тихой, спокойной усадебной жизни всегда манила его к себе. Чайковский с наслаждением проводил каникулы в имении своей сестры А. И. Давыдовой — «Каменке». А в конце жизни мысль обосноваться, стать хоть под старость помещиком и быть у себя дома — не давала ему покоя.

Были у Чайковского знакомства и в сферах крупного русского дворянства, в высшей аристократической знати. Но во взаимоотношениях Чайковского с ними, если только они не были связаны узами самой тесной дружбы, всегда чувствовался какой-то холодок, что-то официальное. Образ пустой, бесцельной жизни и взгляды этой аристократической знати были Чайковскому во многом чужды и непонятны. Что интересного в этих барских тонкостях? — писал Чайковский по поводу «Анны Карениной» Л. Толстого. «Да чорт его побери, этот психический анализ, когда в результате остается впечатление пустоты и ничтожества, точно, будто, присутствовал при разговоре Alexandrine Долгоруковой с Ник. Дм. Кондратьевым об разных Китти, Алинах и Лили?!» [2] И показательно: сам Чайковский иронически относился к благородству своего происхождения.

Но Чайковский на протяжении всей своей жизни был тесно связан и с буржуазными слоями русского

---

[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 85. Целью основания Училища правоведения было привлечение дворянства к деятельности, которая считалась «загрязненной» разночинством

[2] В дальнейшем Чайковский изменил свое мнение об этом романе как крупнейшем художественном произведении Л. Толстого и стал ценить его. См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 23.

общества. Он родился в 1840 г. в Воткинске, где его отец был директором завода. Обстановка, в которой провел Чайковский свои детские годы, часто сталкивала его с людьми, работавшими на заводах. И если, с одной стороны, «положение начальника такого большого завода, как воткинский, по внешней обстановке совершенно походило,— согласно свидетельству Модеста Чайковского,—на положение богатого помещика», то, с другой стороны, по его же словам, воткинское общество «ничуть не носило отпечатка дикого провинциализма тогдашнего времени. Масса молодежи, приезжавшей на службу из Петербурга, и утонченно образованные семьи англичан, состоявших при заводе, заставляли забывать близость Азии и внешнюю отдаленность от центров цивилизации». [1] И не случайно, конечно, даже Модест Чайковский говорит о Петре Ильиче как о человеке, «выросшем в сфере несравненно более буржуазной (!)», чем, например, Апухтин. [2]

Примерно та же атмосфера жизни окружала будущего композитора и в Алапаевске, куда переехала семья Чайковских, когда ему было 9 лет. То же сохранилось и в Петербурге, где отец Петра Ильича занимал первое время должность директора Технологического института. И близость Чайковского к буржуазным слоям русского общества, к художественной и иной интеллигенции—красной нитью проходит через всю его жизнь. Да это и понятно: прежней сословной замкнутости в русской общественной жизни времени Чайковского уже не было. Русские дворяне, еще так недавно косо смотревшие на «невежд купцов» и буржуазных предпринимателей, мирно встречались теперь с ними в одном обществе. И тот факт, что среди наиболее близких друзей Чайковского был, с одной стороны, например, известный русский поэт Апухтин, кичившийся своим сословным превосходством, а с другой — крупнейший

[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 18 и 19.
[2] Там же, т. I, стр. 102.

предприниматель музыкальный издатель П. Юргенсон,— чрезвычайно показателен.

А другой близкий друг Чайковского, Ник. Рубинштейн, который вместе с братом так много сделал для того, чтобы вывести русское музыкальное искусство из замкнутых аристократических салонов на большую концертную эстраду, предназначенную для обслуживания несравненно более широких слоев русского общества, — постоянно втягивал Петра Ильича не только в водоворот музыкальной, но и общественно-политической жизни России, побуждая его откликаться в своем творчестве на крупнейшие явления последней («Датская увертюра», «Славянский марш», Торжественная увертюра «1812 г.», коронационная кантата «Москва» и др.). И пусть эти произведения, написанные, главным образом, по заказам Н. Рубинштейна, слабее других его творений, пусть они написаны Чайковским с явной неохотой (и это понятно: темы их, благодаря своей узости, не зажигали Чайковского), но свою роль в общественной жизни России они безусловно сыграли. Вот почему неправильно утверждать, что Чайковский был в стороне от русской общественно-политической жизни. Нет, он не только не был в стороне, но и непосредственно откликался и идейно влиял на нее как профессионал-музыкант своим творчеством.

Сказанное выше определяет и общественно-политические взгляды и убеждения Чайковского. Идеологический облик Чайковского чрезвычайно сложен и противоречив. Чайковский был достаточно прочно, и идейно и экономически, связан со средним русским дворянством, но дворянством, поставленным в условия буржуазного развития России. На мировоззрении композитора это оставило, конечно, свой след. Объективно,—и в своих общественно-политических и художественных убеждениях, и в своем творчестве,—Чайковский выступает как идеолог капиталистического развития России по прусскому пути. С напряженным вниманием присматривается он к тем экономическим и общественным изменениям,

которые на его глазах происходят в жизни России пореформенного периода. Его волнует судьба русского дворянства в этих новых условиях; он с ужасом сознает его кризис и мучительно ищет выхода. И в этих своих поисках Чайковский сталкивается с самыми различными веяниями русской общественной мысли пореформенного и даже дореформенного периода.

Чайковский отдает дань реформистским стремлениям «западничества»; он и сам постоянно отстаивает необходимость освоения Россией западноевропейской культуры. А просветительство 60-х годов, со своим стремлением европеизировать Россию, только укрепляет его на этих позициях. Конечно, в своем «западничестве» Чайковский был всегда далек от Белинского и, особенно, Герцена, с его ярко выраженными демократическими тенденциями. Ему больше соответствовал либерализм Грановского, который, подобно Чайковскому, был убежден в прогрессивном значении самодержавия. По своим взглядам Чайковский был близок тем либерально-монархическим тенденциям, которые были одинаково свойственны как либеральной части среднего русского дворянства, так и широким слоям русской буржуазии. Чайковский был сторонником конституции; в этом он видел возможность спасения России. Но в своих конституционных требованиях он, как и все либералы, был очень умеренным. И, конечно, конституционная реформа должна была, по мнению Чайковского, иметь своей задачей не ограничение царской власти, а оказание помощи правительству в борьбе с революционным разночинством.

Мысль о либерализме Чайковского требует оговорки: характерное для русского либерализма сглаживание противоречий реальной действительности вообще, и русской общественной жизни в частности, Чайковскому не было свойственно. Напротив, именно отчетливое ощущение этих противоречий, но непонимание породивших их причин обусловило постоянные метания композитора и непримиримые противоречия его творческой личности.

И в первую очередь — сочетание в мировоззрении

Чайковского идеализации русских феодальных устоев, его либерально-монархических симпатий, с одной стороны, с самым убежденным западничеством — с другой.

Еще правительство Николая I, как огня, боялось вторжения в Россию европейского капитала, опасаясь возможности занесения в нее и более радикальных убеждений европейской буржуазии. У его преемника Александра II антиевропейские настроения проявлялись еще сильнее. Он с явным недовольством относился к «западным дурачествам» своих приближенных. А Чайковский, при всей своей любви к России и идеализации старой русской помещичьей жизни, был вместе с тем вполне убежден, что «мы (т. е. Россия)—часть Европы».

И вот — соответственно этому — Чайковский колеблется в своих настроениях. То ему кажется, что «жить можно только в России» («как бы я ни наслаждался Италией... — пишет он, — все-таки я остаюсь и навеки останусь верен России»), то он чувствует, что Россия его гнетет («Да, если бы я оставался в Москве, я бы с тоски сгинул» — пишет он в другом месте), и с радостью восклицает: «Господи! какое счастье быть вне отечества; только переехавши границу, я вздохнул свободно и почувствовал себя свободным, счастливым и покойным». [1]

То он мучительно хочет обосноваться в России, купить усадьбу, стать землевладельцем — «... хочу, во что бы то ни стало, быть хоть где-нибудь у себя дома», «... с этой зимы я серьезно хочу начать откладывать и, может быть, хоть стариком настоящим, а все-таки буду помещиком», — то он отмечает у себя в дневнике: «*Я нигде себя так скверно не чувствую, как дома*», [1] и его неудержимо тянет к скитаниям за границей, где можно пользоваться всеми благами буржуазной культуры. И, уже обосновавшись, в конце концов, на склоне лет, в своей усадьбе в Клину, Чайковский все-таки ездил оттуда за границу, и не только в Западную Европу, но даже и в Америку.

---

[1] См. «Жизнь П. И Чайковского», т. II., стр. 107, 350, 565.

Народническое движение также не проходит бесследно для Чайковского. Чайковский с мучительным ощущением бессилия цеплялся за уходящее прошлое, неудовлетворялся настоящим и искал выхода в будущем. Он чувствовал какую то пустоту и одиночество. И на народничество Чайковский реагировал, как человек идейно связанный с разоряющимися слоями среднего русского дворянства, ощущавший беспочвенность последнего и свою надломленность. В жизнерадостности русского крестьянства (Чайковский думал даже: беспечности) надеялся он найти забвение от нерадостной для него жизни и мучивших его роковых вопросов.

Однако, к концу 70-х гг. капитализация России, разрушая воззрения о нерушимости и самобытности крестьянства, нанесла удар и идеализированным представлениям Чайковского о крестьянстве. Чайковский теряет найденную было опору. Он снова мечется в тупике, но выхода не находит. И в этом Чайковский видит свою роковую обреченность. Роком пытается объяснить Чайковский то, чего он не понимает. А замкнувшись на время в личной жизни, надеется отвернуться от неприглядной для него русской действительности. Тогда «вымысел докапиталистических порядков», который он подобно всем народникам противопоставлял «действительности капитализма», считая последний признаком упадка, вырастает в настоящую беспочвенную идеализацию безвозвратно ушедшего прошлого феодальной культуры. Чайковский смотрит далеко в прошлое, и вторая половина XVIII столетия — «золотой век» русского дворянства — встает в его воображении как недосягаемый идеал.

Эпоха контрреформ Александра III снова активизирует Чайковского. Он снова входит в русскую общественную и музыкальную жизнь. Он надеется на поворот к лучшему, быть может, на спасение феодальной культуры. Но недолго. Чайковский видит гибель русского дворянства: дворянские земли переходят в руки куп-

[1] См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 17, 375, 164

чества, мещанства, кулачества... И новая волна, теперь уже безысходного, отчаяния охватывает Чайковского. Опереться ему было не на что. К либеральному течению 80-х годов, Чайковский не примкнул, хотя и делал в последние годы своей жизни больной крен в сторону либерализма. Террористических актов революционеров-разночинцев он боялся, а рабочего движения, даже более ярко выраженного в то время на Западе, не увидел и не понял. Вот как Чайковский описывает, например, стачку рабочих в Нью-Йорке в своем дневнике (19 апр. 1891 г.):

> «Прогуливаясь по дальнему Бродвею, наткнулся на митинг социалистов, в красных шапках. Тут было, как я узнал на другой день из газет, 5000 человек со знаменами, громадными фонарями и на них надписями вроде следующей: «Братья! Мы рабы в свободной Америке. Не хотим работать больше 8 часов!» Однако вся эта демонстрация показалась мне каким-то шутовством; да, кажется, так и смотрят на нее туземцы, судя по тому, что любопытных было мало и публика циркулировала совершенно по-будничному».

Противоречивость натуры Чайковского сказалась и на отдельных чертах его характера. На ряду с правильным образом жизни и трезвостью профессионала, деловой расчетливостью буржуа (каким, например, Чайковский был отличным тактиком!), в нем можно встретить и такие психологические черты, которые прямо идут от дворянского барства: например, слабость воли, мягкость характера, жалостливость чувств. Чайковский не прочь был иногда поплакать над тяжелой долей русского крестьянина и заняться благотворительностью.

Но эта доброта, эти настроения покаяния шли от его сентиментального альтруизма, от тяготения к морали. «Я (вот) благодушествую . . . трачу на излишки . . . (а) другие нуждаются в необходимом» — говорил он.

Барская закваска давала себя чувствовать и в некоторой гордости и надменности Чайковского. «О, как вы хорошо делаете, — писал он Н. Ф. фон Мекк, [1] — ограждая себя от встреч с толпой попляков, из которых по большей части состоит человечество!» И в то же время его либерализм настраивал его порой на совершенно иной лад: «Господи, — писал Чайковский в другом месте, — есть люди, которые поднимают нос перед лакеем потому, что он лакей!» [2]

А болезненная нервозность Чайковского (пусть наследственная), его надломленность, безудержная тоска, когда для нее совершенно нет повода, которая доводила его подчас до стремления к небытию, и в то же время постоянная жажда жизни и страх смерти — разве это не результат тех же противоречивых социальных условий жизни Чайковского, его идейного тупика? Чайковский жадно любил жизнь; он мог бы быть жизнерадостным, но только жизнь не давала ему того, что он от нее ждал и хотел. Отсюда ощущение безысходности, безнадежности при каждом столкновении с действительностью. Отсюда, при отсутствии просвета в настоящем, идеализация Чайковским прошлого, отсюда любовь к старине и жажда забвения в воспоминаниях. «Жалеть прошедшее, надеяться на будущее и никогда не удовлетворяться настоящим — вот моя жизнь» — говорил Чайковский. [3]

Шестидесятые годы прошлого столетия были временем сильного оживления общественной жизни России. Это было время радужных надежд. Разночинство занимало видное место на русской общественной арене. Сотни и тысячи окрыленных надеждами людей жаждали «дела», искали полезного применения своих сил.

Все это нашло, конечно, свое отражение и в русском искусстве. Именно в эти годы зарождаются и быстро развиваются те новые течения русского искусства, которые отвечают новым веяниям времени. Крепнет

[1] Письмо от 28 янв. 1878 г.
[2] Из дневника П. И. Чайковского (23 июня 1886 г.)
[3] См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 7.

буржуазная литература, разночинческая поэзия; в живописи появляется передвижничество.

В музыкальной жизни России 60-е годы также оставили яркий след. Блестящая музыкально-организационная деятельность Антона Рубинштейна в Петербурге и Николая Рубинштейна в Москве сильно способствовала зарождению русского музыкального профессионализма. В 1859 г. основывается Русское музыкальное общество в Петербурге, в 1860 г. — его отделение в Москве. В 1862 г. открывается Петербургская консерватория, в 1866 г. — Московская. Музыкальная жизнь России принимает новые формы. Ареной музыкальной деятельности, вместо прежнего аристократического салона, становится большой концертный зал, рассчитанный на несравненно более широкие круги слушателей музыки. И целый ряд русских композиторов, начавших свою творческую деятельность как раз в эти годы, доводит русскую музыку до ее расцвета.

Первые шаги самостоятельной жизни Петра Ильича Чайковского относятся к концу 50-х годов прошлого столетия. Но замечательно, по крайней мере для биографии выдающегося композитора, что эти годы его жизни совершенно не были связаны с серьезными занятиями музыкой. Правда, Чайковский сочинял в 50-х годах небольшие салонные романсы и такие же фортепианные пьески,[1] часто музицировал в аристократических салонах, но все это только так, — для времяпрепровождения и развлечения присутствующих. Да и прежде его музыкальные занятия, хотя и носили неизменно систематический характер, тем не менее никогда не приобретали значения настоящей серьезной учебы. До 60-х годов Чайковский был типичным музыкантом-дилетантом, таким, какими были в эти годы и Бородин, и Мусоргский, да и Римский-Корсаков.

Однако первые шаги самостоятельной жизни будущего композитора совпали с годами общественного

[1] См. статью С. Попова «Новое о забытых музыкальных произведениях Чайковского». «Советская музыка», 1933 г., № 6.

подъема, вскоре охватившего все русское общество, с годами интенсивно о роста русского музыкального профессионализма, порожденного развитием капитализма в России, и волна этого подъема выбила Чайковского из проторенной колеи тупой и однообразной службы (Чайковский был тогда чиновником департамента министерства юстиции) и пустой, беспечной светской жизни и подняла его на свою вершину. Чайковский задумался над своим призванием. Перед ним встал вопрос: что ему делать дальше? Вести ли спокойную обеспеченную жизнь, оставаясь плохим чиновником (а стать хорошим он не чувствовал в себе ни склонности, ни способности), или пойти тернистым, но много обещающим ему путем профессионала-музыканта (Чайковский уже тогда верил в свои творческие силы). Последнее, конечно, брало несомненный перевес, но Чайковского еще долгое время смущало одно обстоятельство — сомнение в своей силе воли и нужной для профессионала дисциплине. Упорно лелеял он свою мечту, преодолевая все колебания и сомнения, пока, наконец, не получил нужного стимула извне. Это было открытие Петербургской консерватории. Чайковский сделался ее учеником и с жаром набросился на учебу; он работал дни и ночи напролет, овладевая композиторской техникой и расширяя свой музыкальный кругозор. Консерватория ввела Чайковского и в атмосферу петербургской музыкальной жизни того времени.

Петербургский музыкальный фронт 60-х годов разбивался на два основных лагеря — лагерь А. Рубинштейна, убежденного профессионала-музыканта, который во всех своих начинаниях опирался на классические устои западноевропейской музыки, и М. Балакирева, сгруппировавшего вокруг себя молодых русских музыкантов («могучая кучка» [1]), который своим творческим лозунгом сделал борьбу за самобытное русское искусство.

[1] «Могучая кучка» объединяла композиторов, различных по своим художественным убеждениям и творческим возможностям. И впоследствии они разошлись каждый по своему пути. Но в 60-е годы Балакиреву удавалось еще поддерживать единство «могучей кучки».

А. Рубинштейн видел залог успеха композитора в систематической школьной учебе, в изучении классиков, в освоении достижений западноевропейской композиторской техники. Балакирев, напротив, видел в этом скользкий путь. Он считал, что школьная рутина может погубить молодого, начинающего композитора, свести его творчество к шаблону. Балакирев считал необходимым всячески развивать индивидуальность композитора и побуждать его итти своим собственным путем. Систематическое изучение теории композиции Балакирев заменял практическим знакомством с музыкальными сочинениями, и не классиков, как это делал Рубинштейн, а, главным образом, современных западноевропейских романтиков, композиторов программной музыки — Берлиоза, Листа и Шумана, сочинявших музыку в более свободных формах.

Чайковский, ученик А. Рубинштейна по Петербургской консерватории, многое заимствовал от убеждений своего учителя. Правда, он не страдал консервативной ограниченностью А. Рубинштейна; он не отворачивался и от русской национальной музыкальной культуры. Конечно, *национализм*, свойственный идеологии русской промышленной буржуазии в период ее роста, накладывал на творчество кучкистов несравненно более заметный отпечаток. Но в своем творчестве Чайковский, со своих позиций, чаще, чем кучкисты, откликался на важнейшие события общественно-политической, государственной жизни России, так же как и кучкисты, использовал для своей музыки русское народное песнетворчество, а русское историческое прошлое было его настоящей слабостью: «Русский архив», «Русская старина» были излюбленным чтением Чайковского. Но Чайковский твердо был убежден в необходимости использования для своего творчества всех достижений западноевропейской музыкальной культуры. Чайковский резко порицал узость культурного кругозора «кучкистов»:

> «... наше самодовольное невежество,—писал он,—берется судить и рядить о таких предметах, которые нам мало или вовсе неизвестны, причем отри-

цаются всякие авторитеты, для пущей важности тут же примешиваются узкие патриотические тенденции, и все, что стоит выше нашего неведения, клеймится западничеством, обезьянничанием и тому подобными позорными эпитетами.

Мальчишеством первого рода отличается Петербург. Тамошние «С.-Петербургские ведомости» приютили в своем фельетоне рецензента (Ц. Кюи. *А Б.*), служащего органом известного кружка русских передовых музыкантов, на основании своей передовитости отрицающих все, кроме самих себя, и с наивной самоуверенностью ниспровергающих с своей недосягаемой высоты и Баха, и Генделя, и Моцарта, и Мендельсона, и даже Вагнера». [1]

Или:

«Я бы очень не желал слышать всего того, — писал Чайковский апологету «могучей кучки» Стасову, [2] **— что говорится в вашем кружке про музыку вообще и Моцарта в особенности. *Ваши отзывы о Моцарте для меня оскорбительны* (курсив Чайковского) , ибо я музыкант, притом же *опакощенный* школой не меньше моего кумира».**

Считать композиторов могучей кучки, и особенно Бородина и Римского-Корсакова, дилетантами нет, конечно, никаких оснований. Подобно Чайковскому, они все определились в начале 60-х годов прошлого столетия как музыканты-профессионалы. Но их взгляды на музыкальный профессионализм, значительно суженные балакиревскими убеждениями, были к тому же и более расплывчатыми, чем у Чайковского. Так, например, в первый период своей творческой деятельности не только Мусоргский, но даже и Бородин и Римский-Корсаков не считали еще необходимым глубокое и всестороннее освоение западноевропейской композиторской

[1] «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского», стр. 109.

[2] Письмо от 27 апр. 1877 г. Переписка П. И. Чайковского с В. В. Стасовым опубликована в 1909 г. в «Русской мысли».

техники. Это тоже была одна из причин, которая заставляла Чайковского отворачиваться от художественных идеалов кучкизма. И как приветствовал Чайковский Римского-Корсакова, когда он, не считаясь с заветами Балакирева, все же окончательно встал на путь музыкального профессионализма и рьяно принялся за систематическое изучение теории композиции! И это несмотря на то, что Чайковский ясно видел, что Римский-Корсаков «от презрения к школе... разом поверил к культу (курсив мой. *А. Б.*) музыкальной техники».

И Чайковский и «кучкисты» (кроме отчасти Мусоргского) были по одну сторону баррикад. В своей музыкально-общественной и творческой деятельности они отстаивали прусский путь развития капитализма в России. Правда, могучая кучка сформировалась в начале 60-х годов прошлого столетия хотя и не на достаточно четких, но либерально-*демократических* основах (показательно в этом отношении среди прочего сочинение Римским-Корсаковым, *по совету* Балакирева, своей первой оперы «Псковитянка» столь отличной от последующих его сказочных опер). Но в скором времени композиторы могучей кучки, кроме Мусоргского, прочно державшегося своих демократических убеждений, стали быстро сходить с этих позиций к лагерю либерализма (Бородин, Римский-Корсаков) и даже самой явной реакции (Балакирев, отчасти Кюи). Композиторы могучей кучки были к тому же и не столь противоречивы, как Чайковский. Трагедия русского дворянства для них не была столь наболевшей проблемой. Они смелее порывали с прошлым и не идеализировали его так, как Чайковский. По своему мировоззрению они были несравненно более цельны и определенны, но зато все же не свободны от своей классовой ограниченности и более односторонни. Многие существенные стороны русской действительности того времени ускользали из их поля зрения, и они легко и свободно могли обнадеживать себя всевозможными либеральными иллюзиями. А это сужало, конечно, и их художественные идеалы и накладывало на их творчество соответствующий отпечаток.

Например, Чайковский, как и Мусоргский, не чужд был народничества, но прямолинейность Мусоргского, приближавшая его как художника к демократической части русского разночинства, всегда пугала Чайковского. Не чужд был Чайковский, как и Бородин, и либерализма, но статичность и уравновешенность Бородина, либерализм которого как единственная основа его мировоззрения позволял ему не видеть глубочайших противоречий реальной жизни, не могли, конечно, встретить сочувственный отклик у Чайковского. Не говоря уже о том, что этот же либерализм, уводя композиторов кучкистов все дальше и дальше от реальной действительности в сферу чистого искусства (Римский-Корсаков с конца 70-х годов прошлого столетия), был уже просто органически чужд Чайковскому. Вот почему многие стороны творчества кучкистов по общей своей тенденции были совершенно понятны Чайковскому, но они противоречили его художественному credo тогда, когда на них делался значительный акцент и они становились единственным содержанием всего творчества композиторов кучкистов.

Музыкальный кругозор Чайковского был несравненно шире музыкального кругозора кучкистов. Чайковский достаточно отчетливо видел в музыкальном искусстве исторические перспективы. Так, разбирая учебник гармонии Римского-Корсакова, Чайковский порицал его автора за антиисторизм. В рукописи Римского-Корсакова около положения:

> «Для упражнения в связывании аккордов между собой употребляется так называемое 4-голосное сложение; это же сложение служит основою для сочинений всех родов» —

Чайковский справедливо заметил:

> «Неправда. Почему 4-голосное сложение служит осн[овой] напр. 2-голосной фуге Баха?»

Чайковский ставил в вину Римскому-Корсакову и априорность его правил, возведение их, выведенных из музыкальной практики только определенной эпохи, в какие-то незыблемые эстетические нормы.

«Сочетания, заключающие в себе более пяти *различных* тонов, — пишет Римский-Корсаков, — рассматриваются (кем? — вставляет Чайковский) как *случайные сочетания*».

А читая переписку Спиноды, Чайковский отмечает и подчеркивает в знак своего согласия следующие его слова:

«... я должен предупредить, что не признаю в природе ни красоты, ни безобразия, ни порядка, ни хаотичности. Ибо вещи могут называться прекрасными или безобразными, упорядоченными или беспорядочными *только в отношении нашего представления о них* (курсив мой. *А. Б.*)».

В своей музыкально-критической деятельности [1] Чайковский не только придерживается относительности суждений, но и нащупывает связь музыкального творчества тех или иных композиторов и отдельных их произведений с эпохой и средой:

«Каждое произведение искусства, — пишет он, — как бы оно ни превышало художественный уровень той эпохи и того общества, в среде которого жил человек, его создавший, неизбежно должно носить на себе печать своего времени». [2]

Или в другом месте:

(Изображение народной жизни во «Фрейшютце» Вебера) «появилось как раз в то время, когда все

[1] Роль Чайковского как музыкального критика по-настоящему еще не оценена. Чайковский не любил свою музыкально-критическую деятельность и тяготился ею. Но это еще не доказывает, что он был плохим критиком и не оставил в этой области ничего ценного. Напротив, в своих критических статьях Чайковский правильно и обоснованно охарактеризовал значение целого ряда композиторов различных творческих направлений, не считаясь с общественными мнениями по данному вопросу. Как проницательно усмотрел он, например, одаренность Римского-Корсакова и Грига по первым их сочинениям и возвестил миру о гениальности «Кармен» Бизе!

[2] «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского», стр. 20.

европейское общество находилось под гнетом реакции, следовавшей за великими переворотами конца прошедшего и начала настоящего века; когда на смену революционного рационализма и скептических веяний французской философии, охвативших цивилизованный мир, в общество и литературу стала проникать неудержимая потребность в настроениях мистических; когда романтические звуки поэзии Байрона уже раздались в ответ на отчаянный призыв века, утратившего традиционные верования, блуждавшего во тьме целой вереницы новых, неразгаданных вопросов». [1]

Балакирев и апологет «могучей кучки» Стасов оказали, конечно, на творчество Чайковского заметное влияние. Но их стремление вовлечь Чайковского в «могучую кучку» и направить по пути сочинения только программной музыки [2] не увенчались успехом. И напрасно Ц. Кюи после сочинения Чайковским «Фатума» патетически восклицал: «Фатум» будет сожжен (намек не консерватизм А. Рубинштейна), но никакими репрессивными мерами консерватории не остановить современного музыкального движения... и не предохранить от него своих питомцев никакими оплотами фуг и сонатных форм». [3] И напрасно в финале 2-й симфонии — мастерской разработке украинской народной песни «Журавель» — кучкисты видели переход Чайковского на их позиции. Чайковский никак не мог примириться с ограниченностью Балакирева и однобокостью творчества кучкистов.

Влияние Балакирева и Стасова сказалось таким образом на творчестве Чайковского не в усвоении последним

[1] Там же, стр. 149.

[2] Стасов определенно утверждал, что «лучшие создания Чайковского все программны» («Искусство в XIX веке»). И почти все программные сочинения Чайковского («Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа», «Манфред») были отмечены денежными премиями мецената русского искусства М. П. Беляева, по своим взглядам близко примыкавшего к «могучей кучке», а позже к русскому музыкальному академизму.

[3] «СПБ ведомости», 1 апр. 1869 г.

творческих принципов и художественного credo кучкизма, а главным образом в повороте внимания к области программной музыки. Ранние программные сочинения Чайковского — «Буря», «Ромео и Джульетта», позже симфония «Манфред» — были написаны под непосредственным воздействием Балакирева и Стасова (и посвящены им), в стиле новейшей западноевропейской программной музыки Берлиоза и Листа. Но и здесь Чайковский сумел противопоставить Балакиреву свое творческое «я». Он не давал Балакиреву возможности контролировать каждый свой творческий шаг, а Балакирев именно и рассчитывал своими постоянными советами и настояниями направлять творчество Чайковского в нужном ему направлении. И в результате Балакирев зачастую оказывался совершенно неудовлетворенным осуществлением творческих замыслов, им же подсказанных Чайковскому.

Различие общественных и, особенно, художественных убеждений раскрывало между Чайковским и кучкистами непроходимую пропасть. Это наложило, конечно, свой отпечаток на их взаимоотношения. Они всегда находились в состоянии «вооруженного нейтралитета». «Члены Балакиревского кружка, — писал А. К. Глазунов в своих воспоминаниях о Чайковском («Мое знакомство с Чайковским» [1]), — относились к Чайковскому с какой-то чисто партийной сдержанностью, а приверженцы кружка с некоторой враждебностью и нетерпимостью». «Но, при разговорах о так называемой «могучей кучке», — писал в свою очередь в своих воспоминаниях о Чайковском В. Погожев, [2] — ... пропадало добродушие и спокойствие Петра Ильича и проявлялась даже очевидная злопамятность его».

Однако это не помешало Чайковскому оценить положительные стороны музыкально-общественной и творческой деятельности кучкистов (см., например, его статью, написанную в защиту Балакирева: «Музыкальные фель-

[1] «Чайковский». Воспоминания и письма под ред. И. Глебова, Петроград 1924.

[2] Там же.

тоны и заметки П. И. Чайковского», стр. 5) и поддерживать с отдельными представителями «кучки», особенно с Римским-Корсаковым, самые дружественные отношения и тогда, когда музыкальная деятельность Чайковского сосредоточилась в Москве (1866—1877 гг.) и позже, в годы поездок композитора по России и за границей.

В Москве Чайковский встретил среду сочувственно настроенных к нему музыкантов и сблизился с ними. Здесь и начала складываться известность Чайковского как композитора и развернулась его педагогическая и музыкально-критическая деятельность. Превосходный дирижер, Ник. Рубинштейн пропагандировал музыку Чайковского в своих концертах. Друг композитора — издатель Юргенсон печатал его сочинения. Товарищеские отношения с Ларошем — крупнейшим музыкальным критиком конца XIX столетия, с интересом следившим за развитием музыкального дарования Чайковского, начались еще в Петербургской консерватории. В Москве впервые была исполнена первая симфония Чайковского (в 1868 г.) и поставлена его первая опера «Воевода» (в 1869 г.).

С середины 70-х годов быстро растет популярность Чайковского в других городах России, а также и на Западе. Частые и длительные поездки самого композитора по России и за границу (последних было 26) только способствуют этому. Чайковский с годами входит, таким образом, и в музыкальную жизнь западноевропейских стран. В Париже, в Берлине, в Вене, в Риме он чувствует себя так же, как в Петербурге и Москве или в Киеве и Тифлисе. Чайковский близко знакомится со многими иностранными композиторами, артистами, музыкальными деятелями. Среди них — Брамс, Малер, Григ, Сен-Санс, Массенэ, Годар, Мошковский, Ганс Бюлов, д'Альбер, Иоахим, Артур Никиш и многие другие. Вместе с Сен-Сансом, Григом, Брухом и Бойто Чайковский избирается в последний год своей жизни (Чайковский умер в Петербурге в 1893 г. от холеры) доктором honoris causa (почетным) Музыкального общества Кэмбриджского университета. Общественно-музыкальная среда Чайковского

охватывает, таким образом, с конца 70-х годов прошлого столетия и ряд стран Западной Европы и Америки.

Верный заветам своего учителя, Чайковский был настоящим, убежденным профессионалом-музыкантом. Принимаясь за сочинение, он не ждал вдохновения,— Чайковский считал это барством, дилетантизмом и порицал за это Глинку,— а регулярно, ремесленно изо дня в день занимался сочинением музыки положенное число часов (обычно пять-шесть). Для своего творчества Чайковский мог брать любые темы, а не только те, которые сразу воспламенили его, и *актом творческой воли* вызывать то, что называют вдохновением, естественно отсутствующее в начале таких работ. «Я положил себе, во что бы то ни стало, каждое утро что-нибудь сделать и добьюсь благоприятного состояния духа для работы» — писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк (3 марта 1878 г.).

Впрочем, обычно у Чайковского бывал скорее переизбыток зажигавших его творческих мыслей, чем недостаток их. «Боже мой, как жизнь коротка!—ужасался он.— Сколько мне нужно еще сделать, прежде чем я почувствую, что пора остановиться! Сколько у меня планов!» [1]

И не напрасно Чайковский постоянно имел при себе записные книжки (часто даже со специально напечатанным нотным станом), в которые он мог бы в любой момент записывать, кроме прочего, все приходящие ему в голову музыкальные мысли. Эти мысли тотчас же находили себе определенное место в сочиняемых или предполагаемых произведениях Чайковского. Случаи, когда он записывал, подобно Танееву, какую-либо музыкальную мысль, не зная еще, где он ее использует, у Чайковского бывали очень редко. Творческие замыслы больших симфоний и оперных произведений, иногда даже почти полные эскизные наброски их, намечались в этих записных книжках. И жители Клина, в окрестностях которого совершал Чайковский в последние годы своей жизни регулярные одинокие прогулки, часто могли наблюдать странную фигуру, которая неожиданно останавливается,

[1] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 4 авг. 1886 г.

что-то записывает (а иногда даже только «замедляет ход»), затем с прежним невозмутимым видом идет дальше. Нередко, найдя подходящий для романса текст, Чайковский тут же в книге намечал план музыкального оформления его и набрасывал отдельные темы его.

Затем в часы, отведенные для регулярной творческой работы,—Чайковский обычно строго придерживался определенного режима дня,—он с помощью рояля проверял эскизные материалы и записывал вчерне все сочинение. Иногда творческие мысли настолько обгоняли самый процесс записи их, что Чайковский где-нибудь сбоку или снизу записывал музыкальную фразу конца произведения, варианты отдельных мест, или с чего ему начать завтра, и т. п. Переписывая сочинение начисто, Чайковский отшлифовывал его уже во всех деталях. И, наконец, если это произведение симфоническое или оперное, оркестровал его (наметку оркестровки Чайковский в своих черновых эскизах делал очень редко — только там, где необходимость использования того или иного инструмента была для него сразу же бесспорна [1]).

Оркестровал Чайковский — по свидетельству Глазунова — с исключительной легкостью (например, скрипичный концерт в пять дней). «Оркестровку я уже не считаю за работу» — писал он и сам к Юргенсону (1 13 февр. 1879 г.). И оркестровкой своих сочинений Чайковский занимался также и в неурочное время, в дни, предназначенные для отдыха.

Регулярная работа Чайковского имела своим объектом не только сочинение музыки. Чайковский как профессионал-композитор считал необходимым постоянно совершенствовать и свою композиторскую технику. Вот почему, на ряду с систематической творческой работой, Чайковский также систематически знакомился и с музыкой других композиторов, постоянно расширяя свой музыкальный кругозор. И для профессионала-композитора показательно, что Чайковский проигрывал в часы

[1] Хотя он сам говорит: «... я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой» (письмо Н. Ф. фон Мекк от 5 марта 1878 г.).

досуга не только музыку тех авторов, которым он симпатизировал, но все то, что он считал значительным и полезным для себя. Пример: Чайковский не любил и не понимал музыки Брамса. Он видел в ней одну только претензию на глубину и рассуждал: «не есть ли Брамс в сущности карикатура на Бетховена?» Но в то же время Чайковский был в курсе всех новых сочинений Брамса. Друг Чайковского Н. Кашкин свидетельствует, что, когда они оставались вдвоем, «много раз играли сочинения Брамса». [1] Чайковский не любил и Вагнера. Но он правильно оценил в Вагнере крупнейшего симфониста и сделал его симфонизм, так же как и мастерскую оркестровку, образцом для себя. А на отрицательных, с точки зрения Чайковского, сторонах творчества Вагнера (да и не одного только Вагнера) он тоже учился, но учился «негативно» — как не надо писать.

> «Пусть «Перстень Нибелунгов» кажется местами скучен, — писал Чайковский, — пусть многое в нем на первый раз неясно и непонятно; пусть гармония Вагнера подчас страдает запутанностью и изысканностью; пусть теория Вагнера ошибочна; пусть в ней немалая доля бесцельного дон-кихотства; пусть громадный труд его обречен на то, чтобы покоиться вечным сном в опустелом байрейтском театре, оставив по себе сказочную память о гигантском труде, сосредоточившем на себе временно внимание всего мира, — все же «Нибелунгов перстень» составит одно из знаменательнейших явлений истории искусства». [2]

Так выработалось настоящее композиторское мастерство Чайковского, позволившее ему с необычной яркостью проявить свои творческие силы во *всех* областях музыкального творчества и добиться в своих зрелых

---

[1] Н. Кашкин, «Воспоминания о П. И. Чайковском», Москва 1896, стр. 138.

[2] «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского», стр. 352.

сочинениях исключительной точности музыкального выражения своих творческих замыслов.[1]

Мастерство и исключительные профессиональные навыки Чайковского определяли и темпы его творческих работ. Так, например, симфоническая фантазия «Буря» была сочинена, если не считать инструментовку ее, в 10 дней, вся опера «Пиковая дама» была сочинена в эскизах в 44 дня, первая часть 6-й симфонии вчерне — в 5 дней и т. п.

Психологически это изживание себя в непрерывном творчестве было для Чайковского средством забвения от нерадостной для него жизненной действительности, средством ухода от роковых — к концу жизни — вопросов. Чайковский писал потому, что не писать не мог; без творческой работы он не видел в жизни смысла. «Ведь, в сущности, — писал Чайковский, — единственный интерес, привязывающий меня к жизни, — это мое сочинительство».[2] И вот эта-то жажда творчества, а не мизантропия, как это иногда думают, нередко заставляла Чайковского искать одиночества, уходить от людей, от общества, устранять всякие помехи для своей творческой работы.

Но музыкальный профессионализм Чайковского имел для него и другие последствия. Став профессиональным композитором, Чайковский переродился. «Ты знаешь, — писал он своей сестре 4 дек. 1861 г., — что во мне есть силы и способности, но я болен той болезнью, которая называется о б л о м о в щ и н о й, и если не восторжествую над нею, то, конечно, могу легко погибнуть».[3] Но он не погиб. Музыкальный профессионализм вылечил его от этой болезни. К праздности Чайковский стал испытывать настоящее отвращение. И потому вряд ли верно утвер-

[1] Результатом стремления к точности музыкального выражения своего творческого замысла было исключительное внимание Чайковского к динамическим оттенкам и корректурам своих печатающихся сочинений, которые он в большинстве случаев правил сам.

[2] Письмо к П. И. Юргенсону от 19 дек. 1879 г.

[3] См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 147.

ждение самого композитора, что он изживал себя в стремительном творческом порыве, чтобы скорее, по окончании сочинения, быть свободным, праздным. Нет, Чайковский болезненно, мучительно реагировал на всякий перерыв в его творческой деятельности. Не случайно он просил в такие минуты стимулировать его творческую мысль (друга — издателя П. Юргенсона — заказами; Балакирева — советами, программами и т. п.). Не случайно он в такие минуты «убивал время» на корректуры, на постылое ему редактирование сочинений Бортнянского, писал статьи Ларош под его диктовку (!) и подумывал о составлении истории музыки.

Так была выкорчевана барская склонность к лени, которая погубила столько талантливых русских дворянских художников, накладывая на их деятельность губительный отпечаток дилетантизма.

Глава вторая

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЧАЙКОВСКОГО

В ПРЕДЫДУЩЕЙ главе мы определили общественно-политические взгляды и убеждения Чайковского и отметили некоторые отличительные черты его художественного credo. Но, когда мы непосредственно переходим к выяснению идейного содержания его творчества, мы сталкиваемся с фактом, характерным для каждого большого художника, но у Чайковского проявившимся особенно ярко. Мы убеждаемся, что в своем творчестве Чайковский объективно выразил значительно больше, чем только свои собственные настроения, чем настроения гибнущего русского дворянства. Идейное содержание творчества Чайковского шире его классовой идеологии. Чайковский не разделял многих убеждений разночинцев-народников, Чайковский был далек от свойственных некоторой части русского дворянства настроений покаяния, а между тем и народнические тенденции и психология «кающихся» нашла в его творчестве свое яркое выражение. Идейный диапазон творчества Чайковского чрезвычайно широк. Его творчество многогранно и противоречиво. И противоречия в творчестве Чайковского, подобно тому как говорил Ленин о Толстом, «не противоречия его только личной мысли, а выражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных

классов и различных слоев русского общества в *по*реформенную, но *до*революционную эпоху». [1]

Перед нами встает вопрос: каким образом Чайковский в своем творчестве объективно мог выразить больше, чем только идеологию своего класса?

Во-первых, Чайковский был исключительным по мастерству и культуре, чутким и наблюдательным художником, он вел такую жизнь, которая постоянно сталкивала его с людьми, принадлежавшими к различным слоям русского и европейского общества, и отсюда — с различными веяниями литературной, философской и общественной мысли того времени. Этому способствовали, конечно, и те противоречия, которые, как мы уже видели, были свойственны его взглядам и убеждениям, способствовал и самый творческий метод Чайковского, — метод, который легко допускал влияния на его творчество самых различных проявлений эпохи и среды. «Вопрос о том, как следует писать оперы, — объясняет Чайковский своему ученику Танееву, — я всегда разрешаю, разрешал и буду разрешать чрезвычайно просто. Их следует писать (впрочем точно так же, как и все остальное) так, как бог на душу положит. Я всегда стремился как можно правдивее, искреннее выразить музыкой то, что имелось в тексте (и, конечно, не только в тексте, но и в замысле вообще. *А. Б.*). Правдивость же и искренность не суть результат умствований, а непосредственный продукт внутреннего чувства. Дабы чувство это было живое, теплое, я всегда старался выбирать сюжеты, в коих действуют

[1] Предположить аналогию Чайковского с Толстым, творчество которого было так глубоко исследовано Лениным, можно и a priori. Например, Б. Асафьев в статье «О Чайковском» («Советское искусство», № 56 за 1933 г.) высказывает предположение, что «чуткий организм Чайковского — художника оказался общественно проницательнее косного политического сознания Чайковского декларированного дворянина» (эта статья напечатана и в 61-м томе БСЭ, но там многие новые, смелые, хотя, конечно, и дискуссионные, мысли значительно сглажены). В настоящей главе я пытаюсь показать конкретно, в чем именно содержание творчества Чайковского шире идеологии его класса.

настоящие, живые люди, чувствующие так же, как и я... Итак, выбравши сюжет и принявшись за сочинение оперы, я давал полную волю своему чувству, не прибегая ни к рецепту Вагнера, ни к стремлению быть оригинальным. *При этом я нисколько не препятствовал велениям духа времени влиять на меня»* [1] (курсив мой. *Л. Б.*).

Такие рассуждения Чайковского могут вызвать недоумение. Может показаться, что он проповедует беспринципность в творческой работе и предлагает писать музыку как попало. Однако это не так. Чайковский выработал не только громадную творческую дисциплину, но и совершенно определенные, четкие творческие принципы, вполне естественно вытекающие из его художественного credo. И в них Чайковский был тверд и непоколебим. Приведенную мысль Чайковского о его творческом методе нужно рассматривать только как отрицание предвзятых теоретических установок для творчества. Чайковский всегда порицал рецепты музыкальной драмы Вагнера, слепоту Даргомыжского в его поисках «правды в звуках» и метко подмечал несоответствие их теоретических деклараций с результатами собственного же творчества.

В плане рассмотрения соотношения мировоззрения и метода интересен также их стык, получившийся у Чайковского, когда он взялся за сочинение оперы на тему «Капитанской дочки» Пушкина. Чайковский, как и обычно, долго и тщательно обдумывал этот сюжет и в результате пришел к заключению, что он должен вывести Пугачева таким, каким он изображен у Пушкина, таким, каким он был и в действительности, т. е. «удивительно симпатичным злодеем». А это шло в разрез с его личными общественно-политическими убеждениями. К тому же он сомневался и в возможности постановки такой оперы на сцене. Последний вопрос специально согласовывался В. Погожевым с Александром III и был урегу-

[1] Письмо С. И. Танееву от 14 янв. 1891 г.

лирован. Однако, несмотря на это, Чайковский своего заключения не изменил и от сочинения оперы на эту тему отказался [1] (правда, обстоятельством, смягчающим этот конфликт метода и мировоззрения, была и другая причина: чисто сценическая сложность постановки оперы).

За Чайковским укрепилась характеристика упадочника, пессимиста, выразителя мрачных настроений русского общества 80-х годов. Чайковский — «восьмидесятник»; эта кличка вошла как в русскую музыкальную критику, так и в музыкальный бытовой обиход. Еще Ларош, крупнейший русский музыкальный критик конца XIX столетия, сказал, что «... творец «Спящей красавицы» и «Пиковой дамы» (заметьте, что и произведения для характеристики Чайковского взяты из последних его сочинений) составляет музыкальное выражение России 80-х годов...» [2] Затем эта мысль красной нитью проходит через всю русскую музыкальную критику и вместе с традициями исполнения Чайковского и с узким кругом отобранных предреволюционной музыкальной практикой сочинений его некритически привносится и в советскую музыкальную культуру. В. Г. Каратыгин так и начинает свой отзыв о Чайковском: «Чайковский — подобие Левитана в живописи и Чехова в литературе...» [3] Такими же были и первые «социологические» портреты Чайковского, если их так можно назвать в отличие от откровенно идеалистических опытов характеристики творческого облика этого композитора. Так, например, поэт М. Кузмин представляет творческий

[1] Такой стык мировоззрения и метода, встретившийся нам в творчестве Чайковского, не является особенно редким исключением. Подобные примеры можно встретить в области литературы, например, у Достоевского, у Л. Толстого. А у Гоголя, когда он одной рукой писал 2-ю часть своих «Мертвых душ», а другой — пугаясь вызванной им же в художественных образах бичующей правды — сжигал их, — этот стык приобретал исключительную остроту и силу.

[2] «Ежегодник императорских театров», 1894 г.

[3] «Наш век», 1918 г., № 107.

облик Чайковского как «конечно пассивно-интеллигентский, элегически-чиновничий, очень петербургский 80-х годов, немного кислый». [1] Восьмидесятником считает Чайковского и Луначарский, но с оговорками, которые позволяют отличить его и от Чехова, и от Толстого, и от Короленко. Общим у Чайковского с большинством русских художников 80-х годов всеми признавалась тоска, которая пронизывала якобы всю его музыку. Именно она позволяла сопоставлять творчество Чайковского даже с болезненной лирикой Надсона и мешала увидеть в нем отражение русской общественной мысли 60-х и 70-х годов. «Что же касается Чайковского,—пишет Л. Оболенский,—то нам чужды не только «эмоции тоски», но и все *основы* (курсив автора) этой тоски, самая психика Чайковского, рафинированного интеллигента-аристократа, в котором ни 60-е, ни 70-е годы прошлого столетия с их общественным подъемом не оставили ни малейшего следа (!)». [2] И, наоборот, были попытки установить связь идейного содержания творчества Чайковского не только с 80-ми годами, но даже и с девяностыми и девятисотыми. Проводили параллели между творчеством Чайковского и ранними русскими поэтами-символистами, между творчеством Чайковского и живописью Борисова-Мусатова, Врубеля... [3]

Так ли все это? Что касается сопоставления Чайковского с русскими поэтами и художниками девяностых и девятисотых годов, то это просто недоразумение. В самом деле, как далек Чайковский от таких художников, как Борисов-Мусатов, или Врубель, по идейному содержанию своего творчества, по кругу тем! Как мало точек соприкосновения между рафинированной утонченностью и угловатостью письма Борисова-Мусатова и Врубеля — и простым, кристально чистым музыкальным языком Чайковского! А оснований для сопоставления

[1] Статья «Чехов и Чайковский» в сборнике «Условности». 1923 г.

[2] «Еще о Чайковском», «Современный театр», 1928 г., № 46

[3] Статьи С. Бугославского, «Музыкальная новь», 1923 г., № 3; «Современный театр», 1928 г., № 45.

его с творчеством русских поэтов-символистов еще меньше.

Сравнение Чайковского с Чеховым и Левитаном имеет, конечно, больше оснований. Унылые желтые пейзажи Левитана и серые, беспросветные будни рассказов Чехова могут, конечно, вызвать ассоциацию с пессимистической музыкой Чайковского. Но и то, как трудно сопоставить полнокровную, жизненную, пусть горькую, печальную и даже трагически обреченную лирику Чайковского — с хилыми, блеклыми, подчас безжизненными натюрмортами Левитана (если иметь в виду, говоря о 80-х годах, только их, потому что вообще в творчестве Левитана есть и другие, более яркие и светлые «весенние» краски). Конечно, с Чеховым, подобно Чайковскому раскрывавшим эмоциональный мир человека, у последнего гораздо больше точек соприкосновения, но все же не настолько, как мы увидим дальше, чтобы поставить между ними знак равенства.

А самое существенное во всех этих сравнениях то, что вообще все они допустимы лишь в том случае, если мы будем учитывать музыкальное творчество Чайковского *только* последнего периода. В самом деле, с чем будет ассоциироваться у слушателя, если проводить параллель между музыкой и живописью, например, финал второй симфонии или струнной серенады Чайковского, где так блестяще разработаны бытовавшие тогда русские народные песни, — с осенними ли пейзажами Левитана, написанными в 80-х годах, или с яркой жанровой картиной Маковского «Балаганы на Адмиралтейской площади» (1868 г.)? Бесспорно, с картиной Маковского. О Левитане здесь не может быть и речи. А раз так, значит не все творчество Чайковского тоскливо и беспросветно, значит параллель даже с Чеховым и Левитаном не распространяется на всю его музыку. И вот, если мы окинем взором весь творческий путь Чайковского, мы убедимся в чрезвычайно простой вещи, однако расходящейся с обычным представлением о Чайковском: в 60-х годах он был шестидесятником, в 70-х –

семидесятником, в 80-х — восьмидесятником. И фактически то, что называют восьмидесятничеством, появляется у Чайковского только со второй половины 80-х годов, только с 1885 г., т. е. с года сочинения им симфонии «Манфред». А предшествующие годы творческой деятельности Чайковского были годами иных идей и иных настроений.

Основная ошибка в оценке Чайковского заключалась таким образом в том, что *его творчество рассматривалось вне развития, вне зависимости от происходящих в нем изменений.* Творчество Чайковского при таком методе его анализа определялось *одним* общим *ярлыком*, характерные особенности которого устанавливались *только* на основании учета последних, правда, по мастерству наиболее совершенных его произведений. На весь творческий путь Чайковского смотрели сквозь призму этого последнего его периода, отчего и все творчество Чайковского представлялось окрашенным мрачными настроениями последних лет его жизни. Высказывалась даже мысль, что в своих ранних сочинениях Чайковский тяготеет к настроениям 80-х годов, предугадывает их.

Рассмотрим же творческий путь Чайковского, проследим изменения идейно-тематических линий его творчества (как основных, так и побочных) — и мы убедимся, что они прямо зависят от вызванного переменами в общественно-экономической жизни России изменения настроений, взглядов и убеждений всего русского общества (хотя и преломленных сквозь призму мировоззрения художника, идейно связанного с русским дворянством). Чайковский оказывается таким образом чутким барометром идейной атмосферы всей русской общественной жизни пореформенного периода, кроме, конечно, последнего десятилетия его.

Чайковский начал свою профессиональную учебу и композиторскую деятельность в 60-х годах прошлого столетия. Это было время, когда среднее русское дворянство, — с которым, как мы видели, Чайковский был достаточно прочно идейно и экономически связан, — находилось в радужном настроении. Положение его было

довольно устойчиво. Оно не стояло тогда еще перед фактом развала своей экономической и культурной жизни. Оно только что поправило на «освобождении» крестьян свое материальное благосостояние и надеялось еще на лучшее в будущем.

И не случайно характерной отличительной чертой большинства ранних сочинений Чайковского как раз и являются светлые настроения. Его экзаменационная кантата на текст Шиллера «К радости» прямо поражает в этом отношении. Такой же, хотя и не столь ярко выраженный, характер носят и его ранние увертюры (F-dur и C-moll), да и «Фатум» и «Гроза», несмотря на название первого и программу последней. Симфоническая поэма «Фатум» как раз и характерна своей спокойной лирикой, временами почти плясовой музыкой и светлым мажорным концом. «Фатум» — как идея рока, которая встала перед Чайковским в поздние годы его творчества — для этого периода еще мало характерен. И непонятно, почему он назвал «Фатумом» свою симфоническую поэму, по существу ничем особенно не отличающуюся от предыдущих его увертюр. Таким же светлым колоритом проникнуты и первые крупные сочинения Чайковского: первая и вторая симфония (обе минорные, они кончаются в мажоре), музыка к весенней сказке «Снегурочка», комическая опера «Кузнец Вакула» и многие ранние романсы. И только чем больше приближался Чайковский к середине 70-х годов, тем сильнее начинали сказываться в его творчестве мрачные, пессимистические настроения (в меньшей мере проявлявшиеся, конечно, и раньше), тем сильнее начинал ощущаться какой-то внутренний разлад, конфликт Чайковского с жизнью, тем сильнее становилось драматическое напряжение его музыки.

Основные мотивы творчества Чайковского в 60-х и первой половине 70-х годов (до 1877 года) — это *вечная любовь* и... как это ни покажется на первый взгляд странным — *хождение в народ*.

Тема вечной любви типична для русской дворянской литературы XIX столетия. И на творчество Чайков-

ского в этой его линии дворянская идеология накладывает явный отпечаток. Лично Чайковскому не были свойственны романтические увлечения. Как гомосексуалист Чайковский был совершенно лишен чувства любви к женщине.[1] Его мимолетное увлечение знаменитой французской артисткой Дезире Арто в годы юности (ей посвящен знаменитый романс для ф.-п. ор. 5) друзья композитора склонны объяснять как дань «восхищенья даровитой артисткой, бывшей в то же время изящной умной женщиной». А женитьба Чайковского, уже в зрелом возрасте, доводит его до нервного потрясения. Любовная тематика сочинений Чайковского не заключает в себе таким образом ничего автобиографического, ничего аналогичного, например, «Фантастической симфонии» Берлиоза, ничего, что отражало бы *непосредственно* его субъективные переживания. Но в силу общего склада своего мировоззрения Чайковский *понимал* всю силу любви и значение ее в жизни и охотно прибегал к ней в своем творчестве: она уводила его в сферу внутреннего мира человека. «Вы спрашиваете, друг мой, — пишет Чайковский Н. Ф. фон Мекк (9 февр. 1878 г.), — знакома ли мне любовь не платоническая? И да, и нет. Если вопрос этот поставить несколько иначе, т. е. спросить, испытал ли я полноту счастья в любви, то отвечу: нет, нет, нет. Впрочем, я думаю, что и в музыке моей имеется ответ на вопрос этот. Если же вы спросите меня: понимаю ли я все могущество, всю неизъяснимую силу этого чувства, — то отвечу: да, да и да, и опять также скажу, что я с любовью пытался неоднократно выразить музыкой мучительность и, вместе, блаженство любви».

Любовная тематика легла в основу ранних программных симфонических сочинений Чайковского, опер и большинства его романсов. Но в различных жанрах она получила различное преломление. Особняком стоят романсы. Небольшие размеры их, естественно, не

---

[1] См. переписку Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 570. Примечание к письму № 24.

допускали выражения разнообразных, с течением времени развивающихся и изменяющихся, переживаний. В них Чайковский обыкновенно выражает одно определенное эмоциональное состояние, рисует какие-то расплывчатые очертания неудовлетворенной любви: в прошлом было хорошо, а сейчас от прежнего чувства не осталось уже и следа, и на душе ничего нет, кроме пустоты и тоски. В этом сказывается уже склонность композитора к идеализации прошлого. В дальнейшем эти настроения, постепенно усиливаясь, доходили до настоящего опьяняющего угара. Точно в чаду опьянения встают в романсах Чайковского, на фоне беспросветного мрака в настоящем, манящие к себе картины хорошего, светлого прошлого. Не случайно А. Толстой, Апухтин, позже Полонский и, наконец, в последние годы жизни Чайковского Ратгауз сделались его любимыми поэтами и их поэтическое творчество так широко было использовано композитором для своих романсов.

Любовная тематика в операх и программных сочинениях Чайковского имеет более развитый и сюжетно-опосредствованный характер. В качестве драматургической канвы в них, естественно, использовались литературные произведения. Но показательно, как изменялось их содержание в соответствии с общим миропониманием композитора, в частности, с его нарочитым стремлением к опоэтизированию любви. Любовь Миранды и Фернандо (в «Буре»), Ромео и Джульетты, Франчески и Паоло выдвигается Чайковским на первый план, совершенно заслоняя собой другие существенные стороны произведений Шекспира и Данте. Любопытно, что симфоническую фантазию «Буря» Чайковский предполагал даже назвать «Мирандой», думая вовсе отказаться в этом произведении от музыкального воспроизведения картины спокойного моря и бури. А как своеобразно «по-дворянски» преломляет Чайковский драматургические произведения крупнейшего русского буржуазного писателя того времени — Островского! Вся бытовая сторона его сочинений, а отсюда и все обнаженные им язвы русской общественной жизни, Чайковским выкиды-

ваются вовсе. В «Грозе» Островского он видит только личную любовную драму Катерины и на ней строит программу своей увертюры, из комедии «Сон на Волге» (у Чайковского — опера «Воевода») использует только бессодержательную фабулу неудачного любовного похождения сластолюбивого старца воеводы, откидывая всю бытовую и фантастическую часть ее, совершенно обходя все массовые народные сцены и характеристику столь интересных и разнообразных второстепенных действующих лиц. Иного подхода к Островскому не обнаруживают и те немногие музыкальные номера, которые написаны Чайковским к его «Дмитрию Самозванцу». А в опере Чайковского «Кузнец Вакула», вопреки ярким бытовым, подчас комическим штрихам гоголевской повести «Ночь перед Рождеством» (напедшим, конечно, у Чайковского свое частичное выражение), все-таки основным драматическим мотивом является любовь Вакулы и Оксаны. Об «Евгении Онегине» уже не приходится и говорить. Ясно, что в этих лирических сценах Чайковского основную роль играет не русский Чайльд-Гарольд 20-х годов прошлого столетия—Онегин, как у Пушкина, а переживания Татьяны Лариной (и в меньшей мере Ленского). Ее душевный мир положен Чайковским в основу оперы, которая, быть может, только из пиэтета к великому писателю не названа «Татьяной Лариной». [1]

Показательно и то, что Чайковский неоднократно возвращался к мысли написать оперы на темы «Ромео и Джульетты» Шекспира и «Франчески да Римини» по Данте, — и до и после сочинения им на эти темы программных симфонических произведений. «Ничего нет более подходящего для моего музыкального характера, — писал Чайковский по поводу «Ромео и Джульетты», — нет

[1] И если во второй, впоследствии уничтоженной, опере Чайковского—«Ундине»—отсутствует переработка или переакцентировка содержания литературного произведения, то это только потому, что положенная в основу этой оперы баллада Жуковского с ее фантастическим любовным сюжетом вполне отвечала требованиям Чайковского в этой линии его творчества.

царей, нет маршей, нет ничего, составляющего рутинную принадлежность большой оперы. Есть любовь, любовь, любовь». [1]

Если любовная тематика оказывается основным содержанием оперного, романсного и симфонического программного творчества Чайковского, то народнические тенденции композитора проявляются главным образом в его симфониях, серенаде для струнного оркестра, отчасти квартетах, концертах. В целом, по своим убеждениям Чайковский, как мы видели, был далек от идеалов русского разночинства, но многие стороны народнического движения — моральная необходимость «хождения в народ» ради успокоения своей совести, стремление опроститься, слиться с народом — определенно отразились на концепциях симфоний Чайковского. В первых четырех своих симфониях Чайковский противопоставляет личное внеличному, свои собственные настроения — поглощающему личное горе жизнерадостному веселью коллектива, народа, с которым композитор хочет слиться. «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, — писал Чайковский фон Мекк, объясняя ей программу финала своей четвертой симфонии, — смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь беспредельно радостным чувствам». [2] Свойственная народникам идеализация русского крестьянства, крестьянских устоев не только находит, таким образом, живой отклик у Чайковского, но и накладывает на его творчество определенный отпечаток.

В соответствии с этим музыка первых частей симфоний Чайковского окрашивается более субъективными, лирическими настроениями задумчивости, иногда даже печали, а позже (4-я симфония) и трагическими ощущениями, тогда как финалы, всегда [3] светлые и

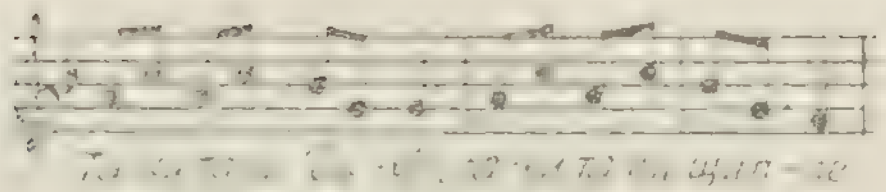
[1] См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 174.
[2] Письмо Н. Ф. фон Мекк от 17 февр. 1878 г.
[3] Финал третьей симфонии в принципе не представляет исключения. Если для него и не использованы темы русских народных песен, то сам замысел композитора дать в качестве финала

жизнерадостные, строятся на бытующих русских народных песнях, часто плясового характера. Лирические анданте (вторые части симфоний) по настроениям обычно примыкают к первым частям; в скерцо, напротив, уже проглядывает веселый разгул финалов: излюбленный прием Чайковского — ярким контрастом к легкости и подвижности самого скерцо вклинять в него трио, построенное на песенно-танцовальной теме народного характера.

И не случайно, конечно, Чайковский берет для своей симфонической музыки живую, бытующую народную песнь, даже городского частушечного склада, а не идет по пути эстетского воссоздания идеальной схемы старой, еще не тронутой городской культурой крестьянской песни, как это делал, например, Римский-Корсаков, или чисто внешнего, возможно более точного копирования ее, как это делал, например, Мусоргский. Это совершенно естественно вытекает из его творческих установок. И напрасно оправдывал Чайковского его брат — биограф Модест Ильич, говоря по поводу финала его 1-й симфонии, что он ввел в него русскую песнь в ее городском, т. е. бытующем варианте, потому что другого, более старого ему не удалось найти.[1] Чайковский и не искал его, а, напротив, смело пошел по этому пути и дальше. Он совершенно недвусмысленно говорил по поводу финала своей 2-й симфонии, что «честь успеха (при первом ее исполнении) я приписываю не себе, а настоящему композитору означенного произведения — Петру Герасимовичу (старику буфетчику в Каменке), который, в то время как я сочинял и наигрывал «Журавля», постоянно подходил ко мне и подпевал:

бравурное, помпезное массовое шествие (полонез) безусловно говорит о сходной с другими симфониями концепции (то же мы встречаем позже и в финале третьей сюиты).

[1] По поводу этого финала К. Чернов («Симфонии Чайковского», СПБ 1904, стр. 8) пишет: «К сожалению, *вульгарный, в настоящее время избитый* (курсив мой. *А. Б.*) мотив этой песни несколько портит впечатление».



Пример 1

А по поводу финала 4-й симфонии Чайковский вполне определенно говорил Танееву: «... я все-таки не постигаю, почему в симфонии не может эпизодически появляться плясовая мелодия, хотя бы и с преднамеренным оттенком площадного, грубого комизма». [1]

Чайковский явно перекликается, таким образом, в своих финалах с русскими разночинскими поэтами, которые в своей поэзии также смело использовали самый конкретный, самый грубый бытовой житейский материал. Это обстоятельство вызвало даже недоумение немецкой музыкальной критики (в русской критике, как мы увидим дальше, эта черта творчества Чайковского просто замалчивалась). «Мужиковатость» финалов Чайковского неоднократно подчеркивал Ганслик. Так, разбирая 1-й фортепианный концерт Чайковского, он с недоумением спрашивает: неужели же все русские финалы должны изображать глупую веселость подвыпивших крестьян?» [2]

Таким образом, мы видим, что симфонии Чайковского, написанные в 60-х и 70-х годах (1-я — в 1868 г., 4-я — в 1877 г.), совершенно определенно связаны по своему содержанию с русским народническим движением. [3] И в первых симфониях Чайковского сопоставление лич-

[1] Письмо С. И. Танееву от 27 марта 1878 г.
[2] «Am Ende des Jahrhunderts», стр. 214.
[3] Полной стройности и органичности симфонических концепций мешают лишь заимствования, которые делал Чайковский для первых трех симфоний из своих прежних сочинений (скерцо 1-й симфонии — классная консерваторская работа, анданте 2-й — брачное шествие из уничтоженной оперы «Ундина», трио скерцо 3-й симфонии заимствовано из кантаты на открытие Политехнической выставки).

ного и внеличного было достаточно органичным. Непроходимой пропасти между тем и другим в то время еще не было. Но позже, когда вера в возможность слиться с народом начинала колебаться, когда основным мотивом «народничества» Чайковского делается *жажда забвения*, — возникает конфликт. И этот конфликт становится тем более сильным, чем меньше находит Чайковский в народе забвения. Хронологически это относится ко второй половине 70-х годов. Хождение в народ потеряло уже тогда всю свою прелесть. И если крах народнических верований (так же как и либеральных иллюзий) и не отразился в творчестве Чайковского так резко, как, например, в творчестве Мусоргского, который, потеряв единственную свою опору, быстро впал в глубочайший пессимизм и написал свои последние беспросветно-мрачные песенные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», то все же потеря опоры сказалась и на творчестве Чайковского. И ему — хотя народнические верования и не были для него единственной основой — не на что было положиться, не во что верить и негде забыться. А в это время,—время заметного приближения катастрофы среднего русского дворянства и беспочвенности 80-х годов, было уже от чего забыться. Перед Чайковским уже вставали мучительные вопросы бытия. И он, не находя на них ответа, приходил к идее рока, фатума, руководящего жизнью и судьбой человека. Идея роковой обреченности находит в творчестве Чайковского яркое выражение уже в «Лебедином озере» (1876 г.) и 4-й симфонии (1877 г.). «Неугомонный фатум... напоминает о себе... едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей» (из программы финала 4-й симфонии (см. стр. 143).

4-я симфония—последняя попытка композитора уйти в народ, раствориться в нем. И эта попытка потерпела полное фиаско. Вот почему конфликт личного и внеличного достиг в этой симфонии величайшего драматического напряжения. Казалось бы, с народническими тенденциями должны были быть покончены все счеты. Однако с использованием русской народной песни мы встре-

чаемся у Чайковского и в следующих сочинениях его — сюитах. Правда, нового слова в этом отношении они не говорят. В них композитор точно по инерции дает еще перепевы своих прежних настроений. Так, например, его серенада для струнного оркестра (1880 г.) является по своему общему замыслу почти дословным повторением 2-й симфонии. И, прежде чем Чайковский окончательно придет к утверждению идеи рока в своих последних симфонических и программных сочинениях, прежде чем из его музыки окончательно исчезнет русская народная песнь, проходит почти десятилетний период творческих блужданий композитора. Это был период жизни композитора главным образом за границей, когда непосредственные влияния России и настроений русского общества меньше сказывались в творчестве Чайковского и сталкивались к тому же с влияниями западными. Чайковский точно по привычке обращается еще в своем творчестве к русской народной песне, а его мысли о роке и настроения обреченности отодвигаются временно под натиском других ощущений на задний план и находят свое полное выражение, выросшее уже в целую мировоззренческую концепцию, лишь в середине 80-х годов.

Рассмотренный нами выше период жизни Чайковского (60-е, 70-е годы) отмечен сначала интенсивной учебой его в Петербургской консерватории (1862—1865 гг.), позже — профессорством в Московской (1866—1877 гг.) и вместе с тем непрерывной, лихорадочно-спешной творческой работой и дальнейшим самообразованием. Не следует забывать, что Чайковский начал по-настоящему заниматься музыкой и учиться только 22 лет, а 28 лет написал уже свою первую симфонию и начал увертюру «Ромео и Джульетта». За первые 12 лет своего творчества Чайковский создал, не считая неизданных юношеских сочинений, 36 opus'ов, среди которых множество крупных произведений. И это не прошло, конечно, бесследно для его нервной, впечатлительной натуры. Нервная система Чайковского была напряжена до крайности. И одного, внешнего для творчества, факта

его личной жизни — неудачной женитьбы [1] — было достаточно, чтобы выбить композитора из обычной творческой колеи. Нервный кризис, вызванный женитьбой, надолго оторвал Чайковского от творчества. Как раз в нужный момент получив от своей меценатки Н. Ф. фон Мекк материальную поддержку — ежегодную субсидию, Чайковский, бросив свое профессорство, уехал в Швейцарию лечиться. Но не скоро еще он окреп настолько, чтобы снова приступить к творчеству. «Особенно мне горько то, — писал Чайковский Юргенсону, [2] — что работать попрежнему я еще не могу. Приходится заставлять и принуждать себя. Никакого вдохновения, никакой творческой охоти нет».

И вот, начиная с этого времени, мы наблюдаем в творчестве Чайковского гематическое шатание. Сочинять симфонии и программные произведения, отнимавшие у него много энергии, он не мог. Чайковский уже не мог работать так последовательно, по заранее детально продуманному плану, как прежде. Творческая мысль его теперь постоянно скачет. Иногда он одновременно обдумывает и делает наброски двух, трех различных сочинений. В первый раз в жизни начал Чайковский сочинять новую вещь (фортепианную сонату), не кончивши предыдущей (скрипичного концерта). Иногда, записывая мысль (чего раньше никогда с Чайковским не было), он не знает еще точно, где ее использует. В результате получалось, что заготовленного музыкального материала оказывалось больше, чем нужно для одного произведения, и Чайковский выкраивает из остатков — другое. Так, например, фантазия для фортепиано с оркестром «выкроена» из остатков от 3-й сюиты. Да и сильных впечатлений для сочинений больших симфонических концепций у Чайковского тогда не было. Он резко переменил образ жизни, совершенно отошел на это

[1] См. переписку Чайковского с Н. Ф. фон Мекк, том I, примечания к письмам №№ 19 и 34. А также воспоминания Н. Кашкина о женитьбе Чайковского (сборник «Прошлое русской музыки», стр. 99).

[2] Письмо от 13 ноября 1877 г.

время от общества и общественной жизни и замкнулся в себе. И вот Чайковский пытается заняться сочинением музыки меньшего эмоционального напряжения. Он обращается к художественной миниатюре. «Хочу попробовать, — пишет он Юргенсону, — написать ряд детских пьес, Kinderstück'ов. Это будет для меня приятно, а для тебя, я думаю, даже и выгодно, т. е. сравнительно». Или в другом месте: «Не нужно ли тебе духовных пьес? Если да, то укажи на какие тексты. Выгодно ли тебе будет напечатать полную литургию моего сочинения?» [1] И Чайковский действительно пишет циклы мелких фортепианных пьес: «Времена года», «Детский альбом», двенадцать пьес средней трудности; обращается он и к сочинению религиозной музыки.

И не случайно, конечно, Чайковский в этот же период начинает сочинение оркестровых сюит, произведений, которые не требовали такой органической спайки отдельных частей, как симфонии, или сюжетной последовательности, как программные сочинения. Факт появления сюит, — музыкальных форм, которые Чайковский обходил в первые годы своего творчества, — знаменателен сам по себе. И, кроме того, сюиты сразу же открывают в творчестве Чайковского ряд новых тенденций.

Во-первых — тяготение к музыке и музыкальным формам XVIII столетия. Уже 1-я часть первой сюиты — впервые встречающиеся в симфонической музыке Чайковского интродукция и фуга. А в начале первой части струнной серенады величественно звучит музыка характера генделевских ларго. В первой и четвертой сюитах — также впервые — появляются в музыке Чайковского танцы, которые были распространены в XVIII столетии: гавот, менуэт, жига. Да и сама «Моцартиана» (написанная в 1887 г., но задуманная значительно раньше) — сюита из моцартовских сочинений — разве это не яркое выражение тяготения композитора к стилизации музыки прошлого?

[1] Письмо от 14 февр. 1878 г.

Моцарт в области музыкальной классики был идеалом Чайковского. К Баху и Генделю он был равнодушен. И вообще в историю музыкальной культуры дальше конца XVIII столетия его взор не проникал. Не помогали в этом отношении и убеждения его друзей,—в частности, Ларош, автора «Исторического метода преподавания теории музыки», и любимого ученика Танеева. Бетховен своим сверхчеловеческим титанизмом, героическим пафосом пугал Чайковского. Он преклонялся перед Бетховеном и называл его «гениальнейшим», но любил в Бетховене только то, что было похоже на Моцарта. Оценивая Бетховена с точки зрения своего миропонимания, Чайковский слишком подчеркивал пессимистические стороны его музыки. Он был вполне искренно убежден, что содержание его четвертой симфонии—примерно то же, что и пятой Бетховена! «Бессильные и тщетные порывы человеческой души, сраженной в борьбе с неотразимыми ударами фатума,—вот мысль, к которой часто возвращался Бетховен...»—наивно думал Чайковский.[1]

А в Моцарте Чайковский видел и ценил человечность. Его привлекали также простота и жизнерадостность Моцарта. И это было для Чайковского тем более существенно, что этой жизнерадостности он не видел у Бетховена, кроме разве ранних его сочинений, написанных под влиянием Моцарта. «Мотив безнадежного разочарования,—писал Чайковский,—отчаянного порыва к утраченному идеалу (!) еще не слышится в этой симфонии (2-я симфония Бетховена. *А. Б.*), полной беззаботного веселья и ликования».[2] В Моцарте Чайковский находил, таким образом, то, чего недоставало ему самому. Чайковский и сам говорил, что тяготеет к Моцарту в силу противоположности их натур, что он как сын своего века (и класса,—следует добавить), естественно, не лишенный надрыва, надлома, тяготеет к такой цельной натуре, как Моцарт. Чайковский

[1] «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского», стр. 171.

[2] Там же, стр. 180.

боготворил Моцарта. На полях полного собрания сочинений Моцарта у самых различных его сочинений часто можно встретить замечания вроде: «Одна из гениальнейших его вещей!!!» Чайковский считал, что Моцарта начинают незаслуженно забывать, и, чтобы стимулировать интерес к нему, написал «Моцартиану».

Слово «стилизация» в применении к «Моцартиане» Чайковского употреблено не случайно, ибо это сочинение, как ни боготворил автор его Моцарта, не есть, конечно, рабское копирование стиля западноевропейской музыки XVIII столетия, а преломление ее сквозь призму своего миропонимания. Это показ «старого в новом», как говорил сам же композитор о «Моцартиане». А «Моцартиана» была как раз таким произведением, которое даже самим своим заданием — арранжировать пьесы Моцарта, а не сочинять свои - связывала Чайковского. Вот почему, например, гавот, так эффектно заканчивающий 1-ю сюиту, или интродукция и фуга звучат уже совсем по-современному.

Во всех этих сочинениях по-иному проявляется все та же идейная связь автора их с русским дворянством. Обращение к «золотому веку» дворянской культуры было вообще характерно для русского дворянства этого времени. А у Чайковского склонность к идеализации прошлого русской жизни была и раньше. Чайковского всегда манил к себе XVIII век, век расцвета дворянских привилегий. И на Западе (особенно во Франции и крепостнических странах: Австрии, Пруссии) вся эпоха до Великой французской революции связывалась в его представлении с высшей точкой расцвета дворянской культуры. Вот почему Чайковский в своих стилизаторских тенденциях обращается именно к этой эпохе. Уходить же в глубь истории, дальше XVIII века, Чайковский не стремился и по другой причине: он боялся архаизации музыкального материала. В рассматриваемый нами период, когда Чайковский, в силу своего идейного и творческого кризиса, пытался отвернуться от пугавшей его жизненной действительности и уйти в себя, — такая вспышка его интереса к прошлому вполне естественна.

Но стилизаторские тенденции сохраняются у Чайковского и в дальнейшем, на протяжении всего его последующего творческого пути, даже тогда, когда его творчество приобретает совершенно иную направленность («музыка XVIII стол.» в «Пиковой даме»—1890 г., «Иоланта»—1891 г., «Щелкунчик»—1892 г.).

Сильно развивается в сюитах Чайковского и сфера танцовальной музыки, и не только за счет старинных танцев, но и за счет современных Чайковскому танцев XIX века (вальс, полонез), а также за счет пьес танцовального характера («Итальянское каприччио» с болеро и тарантеллой, дивертисмент из 1-й сюиты, «Дикая пляска» из 2-й). Завершают эту тенденцию блестящие балетные сюиты Чайковского.

Много внимания уделил Чайковский в своих сюитах красочной стороне произведения, достигая своеобразных колористических эффектов, подчас даже за счет внутреннего динамического развития музыки. Описанным выше творческим кризисом Чайковский настолько был выбит из своих реалистических позиций, что в некоторых пьесах, например, 2-й сюиты доходил даже до чуждой его художественным убеждениям самодовлеющей игры звуков (1-я часть сюиты — «Игра звуков» и 4-я — «Спы ребенка»). Правда, все эти тенденции в творчестве Чайковского были скоропроходящими. И не случайно, конечно, наиболее сюитный характер носят как раз две первые его сюиты. А в третьей сюите, так же как в серенаде для струнного оркестра, уже снова заметно тяготение композитора к симфоническому построению.[1] Когда Чайковский принимался за сочинение этих произведений, он предполагал написать симфонии. Однако на симфонии,—по собственному его замечанию,—у него еще «нехватило пороху».

Творческое затишье, которое можно было наблюдать у Чайковского в 1877—78 годах, тоже было временным.

---

[1] Вот почему между так называемым вторым и последним периодом творческой деятельности Чайковского невозможно провести такой четкой грани, как между вторым и первым («московским»).

При первой возможности он заканчивает начатые еще в Москве, до первого потрясения, 4-ю симфонию и оперу «Евгений Онегин», входит в свою обычную творческую колею и с 1878 года жизнь Чайковского снова становится непрерывным творчеством. Уже в том же 1878 году Чайковский сочиняет свой знаменитый скрипичный концерт и виолончельные «Вариации на тему рококо», затем пишет виртуозные сочинения для ф.-п. с оркестром (в 1880 г.—2-й ф.-п. концерт, в 1884 г.—фантазию для ф.-п. с оркестром) и оперы: «Орлеанскую деву», задуманную им в стиле пышного спектакля парижской Grand opéra (1879 г.), и «Мазепу» (1883 г.). Из оркестровых сочинений в это время написан ряд сюит (1-я, 2-я, 3-я, «Итальянское каприччио», серенада для струнного оркестра) и торжественная увертюра «1812 год». Из крупных камерных сочинений: фортепианная соната (1879 г.) и ф.-п. трио «Памяти великого артиста» (на смерть Н. Рубинштейна в 1881 г.).

В целом рассмотренный нами период творчества Чайковского (конец 70-х, первая половина 80-х годов) если и не ознаменовался сочинением капитальных симфонических произведений, то безусловно широко раскрыл новые творческие возможности Чайковского и чрезвычайно обогатил его композиторскую технику. Технически — сделаем здесь небольшое отступление от рассмотрения идейно-тематической стороны его творчества — Чайковский созрел чрезвычайно быстро. Его первая увертюра «Гроза» (1864 г.) действительно представляет собой «музей антимузыкальных курьезов», как ее метко охарактеризовал еще Ларош. Выпускная экзаменационная кантата Чайковского «К радости» (1865 г.)—не больше, чем ученическое сочинение по заданию, в котором будущий мастер-симфонист ничем еще не обнаруживается. Не удачнее и первые опыты сочинения Чайковским опер. Обе первые свои оперы («Ундину» и «Воеводу») Чайковский уничтожил сам, убедившись в неудовлетворительном качестве их музыки. Ранние увертюры (F-dur и C-moll — 1865, 1866 гг.), да и «Фатум» (1868 г.), представляют собой работы, знаменующие уже

овладение им формой увертюры. А в следующих своих крупных сочинениях — в операх «Опричник» и «Кузнец Вакула», в двух первых симфониях, в двух программных сочинениях: «Ромео и Джульетта» и «Буря» (1868—1874 гг.) — Чайковский уже раскрывает всю силу своего творческого дарования.

Правда, и в них Чайковскому не удавалось еще полностью выявить свои творческие замыслы. Но тем не менее эти произведения уже твердо вошли в концертный обиход, положили начало известности Чайковского, и их уже не могла постичь судьба первых двух опер. И, наконец, в следующих своих капитальных сочинениях, — в 4-й (или, может быть, даже в 3-й) симфонии и опере «Евгений Онегин», написанных именно в переломный 1877 год, — Чайковский поднимается до уровня крупнейших современных ему западноевропейских композиторов. В них он уже проявляет себя настоящим зрелым мастером, в совершенстве владеющим всеми средствами художественной выразительности. В это время Чайковский был уже во всеоружии композиторской техники и начинал писать такие произведения, о переделке которых ему уже не приходилось думать.

Как же относился в это время Чайковский к своим предыдущим сочинениям? К сочинениям технически несовершенным и художественно малоценным — скептически. На титульном листе рукописи c-moll'ной увертюры он пишет: «Увертюра, написанная в Москве в январе 1866 г. и нигде не игранная (страшная мерзость)». И, конечно, мысль о доработке или переделке таких сочинений вовсе не приходила Чайковскому в голову. В лучшем случае он заимствовал из них материал для других своих сочинений (и нередко в ущерб для них). Так, музыкальный материал из увертюры c-moll Чайковский использовал для оперы «Воевода», а музыкальный материал этой оперы, в свою очередь, для оперы «Опричник». Но среди сочинений, написанных Чайковским в первый период его творчества, были и такие, которые ему, уже окончательно созревшему мастеру, не хотелось оставлять в их прежнем несовершенном виде. И вот,

пользуясь годами, последовавшими вслед за его нервным кризисом, когда Чайковский не мог еще некоторое время так лихорадочно-быстро, точно с одышкой от постоянной спешки, хвататься за все новые и новые темы, — он, попутно с сочинением сюит и мелких пьес, начинает переделывать свои прежние сочинения. Вторая симфония, увертюра «Ромео и Джульетта» получают новые редакции. (Первая симфония была перередактирована еще в 1874 г.) Опера «Кузнец Вакула» переделывается в оперу «Черевички», задумывается, но не осуществляется, переделка и третьей оперы — «Опричник».

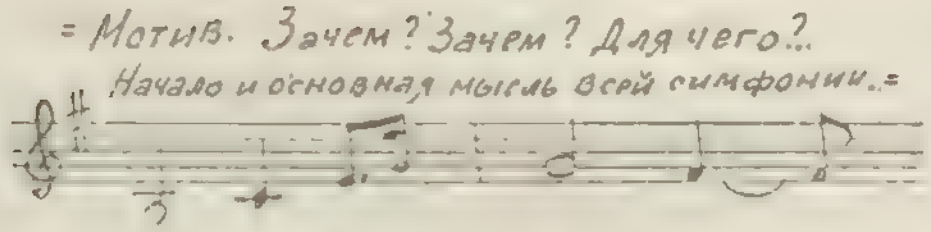
С середины 80-х годов (эпоха контрреформ Александра III) в образе жизни Чайковского начинает обнаруживаться перемена. Ему надоедают постоянные скитания по России и за границей. Чайковский хочет обосноваться в одном месте. Он чаще бывает в России. Теперь, наоборот, его поездки за границу становятся все более и более эпизодическими, как раньше эпизодическими были пребывания в России. Чайковский больше живет в окрестностях Москвы (а позже и обосновывается там, приобретя усадьбу в Клину). Он глубже входит в русскую музыкальную жизнь (с 1885 г. Чайковский становится одним из директоров Московского отделения Русского музыкального общества и начинает свою дирижерскую деятельность), острее чувствует пульс русской общественной жизни. Постоянное пребывание за границей на время отвлекло его от серых будней русской действительности. А в 80-х годах они действительно становились для Чайковского серыми. 80-е годы были годами ужасающего оскудения и разорения именно среднего и мелкого дворянства. Кризис охватил и промышленность. Мрачные тучи заволокли весь горизонт. Жуткое ощущение должен был испытывать Чайковский: он не видел никакого просвета. Он понимал, что он в тупике, но как из него выйти, — не знал. Чайковский жадно любил жизнь, а видел от нее все меньше и меньше радости. И перед ним, естественно, во весь рост встали вопросы: *что* (происходит)? *почему? зачем?* И он, в силу своей

классовой ограниченности, смог дать на все эти вопросы только один ответ: «это рок, мешающий порывам к счастью дойти до цели».

Соответственно этому начинает колебаться религиозный скептицизм Чайковского. Он испытывает влияние «Исповеди» Л. Толстого. Он ближе подходит к вере. «Не лучше ли броситься в объятия веры???» — пишет он в программе 5-й симфонии. Однако и это не спасает Чайковского. Он и в религии не находит ответа на мучающие его вопросы. Парадоксальные выводы Шопенгауэра о бессмыслии человеческого существования его не убеждают. И в результате Чайковский приходит к выводу: рок правит судьбой человека; значит, остается одно — покориться судьбе.

И вот тема рока, впервые так обнаженно показанная в 4-й симфонии Чайковского, снова выступает в его творчестве на первый план. Идея рока, фатума, обреченности ложится в основу крупнейших произведений Чайковского последнего периода («Манфред», «Гамлет», 5-я симфония, «Пиковая дама»). И если в «Манфреде» еще есть попытка бороться с судьбой (заклинания Манфреда), то в 5-й симфонии Чайковский уже близок к полному преклонению перед ней. Именно таким настроением окрашена тема интродукции к 5-й симфонии (так она истолкована и самим автором). Еще ярче тема рока выступает в «Гамлете» и «Пиковой даме». Судьба Гамлета в увертюре-фантазии и Германа в опере предопределяется с самого же начала. В «Гамлете» — это тема появляющегося призрака, призывающего к мести, в «Пиковой даме» — баллада Томского, третий куплет которого — о велениях рока (отсутствующий у Пушкина) — определяет поступки Германа и решает его судьбу.

Мрачные настроения безнадежности доходят у Чайковского до подлинного трагизма. Перед ним во весь рост встают еще более страшные вопросы: *зачем жить? для чего?* В 1891 г., после сочинения «Пиковой дамы», Чайковский задумывает и начинает писать новую симфонию. Ее начало и основная мысль, судя по сохранившимся эскизным наброскам:



Пример 2

Эта симфония не удалась Чайковскому, и он ее уничтожил. Повидимому, не сразу овладел композитор средствами выражения новых вставших перед ним настроений, но все-таки овладел и создал свою знаменитую патетическую симфонию.

Философская глубина содержания последних произведений Чайковского совершенно исключительна. И какими простыми и вместе с тем выразительными средствами выявляет он в них свой замысел! Предшествующий период сочинения сюит не прошел бесследно. Чайковский в своих последних симфониях и операх, не ослабляя их эмоциональной глубины, стремится к тому же внешнему изяществу и законченности формы, которыми отличались его сюиты. Исключение представляют разве только программные сочинения Чайковского последнего периода его творчества, но они не составляют нового этапа его творческого пути. Быть может, по своему художественному качеству они и не слабее предыдущих, но они явно бледнеют при сопоставлении их с последними симфониями или последними операми Чайковского.

И если его последнее программное сочинение — симфоническая баллада «Воевода» — в смысле простоты музыкального языка и четкости построения и не уступает последним симфониям или «Пиковой даме», то по своему внутреннему содержанию она неизмеримо слабее их. Насколько бледнее и ординарнее звучит в ней любовная тема в сравнении, например, с любовной темой из «Ромео и Джульетты»! В эти годы настроения Чайковского и содержание его творчества были, как мы видели, совершенно иными. Неизвестно, почему он оста-

новился на этой поэме Пушкина, сходной по своей теме вечной любви с замыслом «Бури», «Ромео и Джульетты» и «Франчески». И не случайно, конечно, в эти годы композитор уже не нашел нужных ему музыкальных красок для выражения любовного томления и страдания, заключенных в пушкинской поэме.

После всего сказанного может показаться, что творчество Чайковского этого периода созвучно настроению той части русского дворянства, которая в новых условиях пореформенного периода не находила себе места. И действительно, психоидеология «лишних людей» 80-х годов, их тоска, томление, неверие, безнадежные настроения обреченности, — все это нашло свое отражение в музыке Чайковского. В этом отношении показательна и сама тематика сочинений Чайковского этого времени: «Манфред», «Гамлет»... А Иванов, герой одноименной чеховской драмы, типичный образ «лишнего человека», кающегося русского дворянина, размышляет, анализируя свое психологическое состояние: «Я умираю от стыда, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... Сам чорт не разберет!» И не случайно посвящает Чехов своих «Хмурых людей» Чайковскому, а Луначарский называет его «грустным прекрасным Гамлетом в траурном плаще».

Но пессимизм Чайковского нельзя объяснять как результат метаний «лишних людей» из среды гибнущего русского дворянства. Их культ горя и страдания Чайковскому был чужд. И напрасно пытается доказать Ларош, что Чайковский еще от французских романтиков усвоил, что «le beau c'est le laid!!» Пессимизм Чайковского происходил от тяжелого сознания своего бессилия: он принужден был склониться перед судьбой. И тоска Чайковского происходила от его жизнерадостности. Она была естественной реакцией композитора на то, что жизнь не давала ему того, чего он от нее ждал и хотел.

Для Надсона жизнь была только издали нарядна и красива, а порывы к радости редки, Чайковский же,

даже и в эти мрачные для него годы, попрежнему любил жизнь и жаждал наслаждения полной жизнью. И если теперь он не говорил уже так восторженно, как прежде: «... Как хорошо майское утро и как, несмотря ни на что, жизнь хороша!», то во всяком случае жизнерадостности он не потерял до самых последних дней своей жизни. «Я в полном смысле слова наслаждаюсь жизнью» — писал он еще в начале 80-х годов. И даже тогда, когда «судьба» стала нещадно бить его, когда из-под ног его все больше и больше ускользала почва, он и тогда не хотел сдавать своих позиций. В самые последние годы жизни (1891—1892) Чайковский начинает изучать философию Спинозы, чтобы найти в ней ответы на вопросы о душевном равновесии, чтобы найти в ней указания на то, как противопостоять ударам неумолимой судьбы (!!!).

И характерно, что Чайковский знал сочинения Надсона,[1] но в своем творчестве он на них никак не откликнулся. И если уж искать в русской поэзии аналогий для последнего периода творчества Чайковского, то гораздо правильнее провести ее с малоизвестным русским поэтом Ратгаузом (конечно, не по масштабу их творчества, а по общему характеру его содержания). Хотя и у Ратгауза встречается апология страдания, хотя и ему не чужды сомнения, все же он, подобно Чайковскому, хотел жить, хотел радоваться, но принужден был с сожалением констатировать: «а жизнь уносится, как дым, и тает без возврата». Но больше всего в поэзии Ратгауза Чайковского привлекло то, что под печальным покровом его стихов всегда чувствовалась настоящая жизнь и любовь к ней.

Чайковский, даже в это время мрачнейшей реакции, продолжал твердо стоять на позициях реализма, продолжал смело смотреть жизненной правде в глаза (отсюда

[1] В библиотеке Чайковского сохранился сборник полного собрания сочинений Надсона издания 1888 г., и то, что он его читал, видно из пометки, сделанной композитором в биографическом очерке поэта в начале сборника.

и его трагизм). А сила Чайковского в том и заключается, что его страстный, но бессильный протест против удушающей русской действительности, его искренние порывы к радостной счастливой жизни значительно перерастали отстаивание собственных интересов и интересов гибнущего русского дворянства (лично Чайковский был в это время материально вполне обеспечен, он находился на вершине своей славы, семейные невзгоды его оставались уже далеко позади) и приобретали исключительную обобщающую силу, находя самый живой отклик в широчайших и разнообразнейших слоях русского общества того времени. И если у Чайковского и бывали отклонения в сторону романтизма, то они во всяком случае никогда не доходили до надсоновского служения чистому «искусству для искусства», до бегства «в мир фантазии, где нет ни жгучих слез, ни муки».

Рассмотрение творческого пути Чайковского было бы неполным, если бы мы не коснулись еще одной его линии, связанной с такими произведениями последнего периода, как балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик», опера «Иоланта». Считать их несущественными для Чайковского, конечно, нельзя (любопытно, что «Иоланта» пользуется на Западе такой же популярностью, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»), хотя появление в последний период творчества Чайковского подобных светлых по настроению, жизнерадостных сочинений вызывает недоумение. Однако не трудно убедиться, что это не случайные эпизодические произведения, а выражение совершенно определенной творческой линии Чайковского в последние годы его жизни.

Противоречия, свойственные творческой личности Чайковского, проявляются в эти годы с особенной силой. И вот, на ряду с реалистичностью художника, стоящего на позициях гибнущего класса, у Чайковского не трудно обнаружить в этот период тяготение (хотя и очень ограниченное) к либеральным иллюзиям, столь характерным для 80-х, 90-х годов прошлого столетия,—иллюзиям, которые уводили художников от действительной

жизни. Тематика последних балетов Чайковского и его оперы «Иоланта» (какой резкий контраст с писавшимися в те же годы «Гамлетом», 5-й и 6-й симфониями!) — вполне отвечает этим тяготениям. Характерен в этом отношении и сам музыкальный язык названных музыкально-сценических сочинений Чайковского, приближающийся порой (особенно в «Иоланте») к светлой безмятежной лирике Римского-Корсакова, уже стоявшего в эти годы на либеральных позициях. А как показательно, например, появление в этих сочинениях орнаментики, различных украшений, столь мало свойственных прежним сочинениям Чайковского!

Либерально-романтические тенденции Чайковского отвечали репертуарной политике дирекции русских императорских театров. Последняя всемерно поддерживала его творческую деятельность в этом направлении, стимулировала ее (сюжеты «Иоланты» и «Щелкунчика» были намечены для Чайковского директором императорских театров Всеволожским; им же написано и либретто балета Чайковского «Спящая красавица») и толкала в сторону безидейного эстетства. Однако все эти влияния на Чайковского сталкивались с его постоянным стремлением к глубоко-реалистическому осмыслению каждого своего творческого замысла и удерживали его от сползания к музыкальному формализму и голому эстетству.

После всего сказанного о творческом пути Чайковского естественно может возникнуть вопрос: откуда же взялось представление о Чайковском как упадочнике, безнадежном пессимисте, как о восьмидесятнике и только?

Причин этого было много. Во-первых, тенденциозный отбор сочинений Чайковского. Чайковского знали и понимали однобоко. В России обычно не учитывали его сюит, первых трех симфоний, многих опер, романсов. [1]

[1] А на Западе, например, Чайковский как автор сюит стал раньше известен, чем Чайковский — автор симфоний. Там оценили и такие малоценные и случайные с точки зрения русских

В творчестве Чайковского не видели светлого и здорового. «Силу творчества я всегда в вас находил и буду находить, — писал Чайковскому Стасов, — но мне показалось, что ваш талант всего более адресуется к задачам мягким, грациозным, к выражению любви, страстности, волшебства, но не к тем задачам, где основа — могучая мощь». [1] В Чайковском искали только лирику, только элегичность, мечтательность. И даже самые близкие друзья Чайковского не сразу оценивали другие стороны его творчества. Н. Рубинштейн не сразу понял его первый фортепьянный концерт, Кашкин — комическую сперу «Кузнец Вакула». И голоса, которые подобно Ларошу говорили, что на ряду «с этим Чайковским (элегическим) есть и другой: добрый, веселый, полный цветущего здоровья, склонный к юмору...» [2] — были тогда одинокими.

Но мало того, что в творчестве Чайковского не видели всей его широты. Ее сознательно не хотели видеть. В этом легко убедиться хотя бы из следующей выдержки из «Русской музыкальной газеты» (1899 г., стр. 1194):

> «Музыка Чайковского, преимущественно в плясообразных финалах, доходит порой до тривиальности, до «народничествующей» грубости Серова, до площадной откровенности трепака!.. Мы охотно *забываем* (курсив мой. *Л. Б.*) трепацкие излишества (!) любимого композитора ради того чистого родника нежности, печали, ради тех глубоких прекрасных нюансов сердечности, которыми переполнены его сочинения!»

А соответственно с этим складывались и традиции исполнения Чайковского. Чайковский в силу этих традиций показывался обычно в свете увядания и уми-

музыкальных критиков произведения, как его второй фортепьянный концерт, увертюру-фантазию «Гамлет», оперу «Иоланту».

[1] Переписка П. И. Чайковского с В. В. Стасовым. «Русская мысль», 1909 г., стр. 115.

[2] Г. А. Ларош, «Собрание музыкально-критических статей», Москва 1922, т. II, часть 1-я, стр. 178.

рания, а сам Чайковский так боялся сентиментальности, так смеялся над выражением: «играть с душой»!

Подводя итоги рассмотрению творческого пути Чайковского, мы можем констатировать, что определить его только как восьмидесятника нельзя. Это значит игнорировать все творчество Чайковского вплоть до последнего его периода, да и этот последний период учесть не во всей его полноте. Вся пореформенная эпоха общественной жизни России, кроме последних ее лет (революционный подъем перед 1905 годом), нашла свое отражение в творчестве Чайковского. Его симфонии, его программные сочинения, его оперы выросли в грандиозные философские концепции, в которых были запечатлены все общественные проблемы, волновавшие русское общество пореформенного периода. Чайковский правильно подметил и запечатлел в своем творчестве противоречивый распад русской дворянской культуры, отразил подъем и крах народнических надежд, отразил и безысходную тоску широчайших слоев русского общества в 80-х годах прошлого столетия. И, будучи во всех этих своих творческих проявлениях беспощадным реалистом, показавшим всю непривлекательность русской жизни того времени, Чайковский откликался в отдельных своих сочинениях и на свойственное тогда русским аристократическим и буржуазным верхам бегство от жизни в романтику; откликался и на важнейшие события государственной жизни России. Но мало того, интересуясь художественным выражением внутреннего мира человека, творческим раскрытием проблемы жизни и смерти и т. п., Чайковский далеко вышел за пределы специфически-русского и в своем творчестве коснулся мировой проблематики. И не случаен поэтому его интерес к общечеловеческим проблемам, которые запечатлены в крупнейших произведениях мировых художников: Данте, Байрона, Шекспира.

Глава третья

ОСНОВЫ СТИЛЯ МУЗЫКИ ЧАЙКОВСКОГО

ЧАЙКОВСКИЙ, как мы уже знаем, никогда не стремился утешать себя какими-либо либеральными иллюзиями. Напротив, он как художник, идейно связанный с гибнущим классом, классом среднего русского дворянства, отличался чрезвычайной ясностью классового сознания (это не исключает, конечно, его ограниченности). Ломка экономических и общественных устоев прежней русской жизни обостряла его внимание и углубляла интерес к происходящему вокруг. В этом можно найти *исходную* точку для определения стиля музыки Чайковского и объяснить причину основной его особенности — реалистической тенденции.

В предыдущей главе мы показали всю широту идейного содержания творчества Чайковского. И вместе с тем не трудно заметить, что основной тематикой своего творчества Чайковский делает внутренний мир человека. На нем он сосредотачивает все свое внимание и стремится раскрыть его как можно полнее, глубже и — самое главное — правдивее. Но мало того, иногда Чайковскому даже кажется, что в основу своей музыки он кладет только личные настроения.

Чем объяснить такое противоречие? Что же это — ложное представление композитора о содержании его творчества? Результат объективного — помимо со-

знания автора — выражения различных проявлений русской общественной мысли пореформенного периода?

Нет, это не совсем так. При более глубоком анализе творчества Чайковского не трудно убедиться, что психоидеологию различных слоев русского общества композитор показывает в своей музыке, в тематике, раскрывающей сферу человеческих переживаний. Так, например, увертюра-фантазия Чайковского «Гамлет»—это не только раскрытие психологического мира главного героя шекспировской трагедии и музыкальное выражение тончайших изгибов его душевных переживаний, а целая музыкально-философская концепция, вскрывающая отличительные черты психологии некоторой («пассивной») части русского дворянства 80-х годов — расхождение ума и воли, преклонение перед роком, настроения покаяния и пр.

Идеология композитора, его отклик на различные проявления русской общественной мысли, раскрывается в музыке Чайковского не на объективном показе событий внешнего мира, а в музыкальном выявлении переживаний. «Если опера — действие, — правильно говорит Чайковский, — у меня в «Онегине» его нет». Чайковский ставит в своем творчестве проблему психологического реализма и блестяще ее разрешает. Вот почему незначительные по внешнему действию сюжеты балетов Чайковского приобретают в его музыке такую психологическую глубину. Тематику своих балетов (особенно «Лебединого озера») Чайковский рассматривает не как сказочно-утопический, а как реально-психологический мир.

И Чайковский всегда решительно восставал против всякой фальши в искусстве—против оперной рутины, против предвзятых теорий, против игнорирования специфики музыки. Отсюда резко отрицательное отношение Чайковского и ко всякому проявлению натурализма в искусстве. Он видит «печальное заблуждение» Даргомыжского в его эксперименте с «Каменным гостем», он видит лживую основу романов Золя, несмотря на верную и живую передачу отдельных сцен. А некоторая склонность к натура-

лизму Берлиоза была причиной того, что Чайковский не смог принять полностью его творческих лозунгов даже для своих программных сочинений.

Правдивости и искренности в музыкальном выражении эмоционального мира человека, естественности, жизненности требовал он и от других композиторов. Вот за эти-то качества и ценил Чайковский Шумана, из классиков — Моцарта. И, наоборот, Вагнер со своими «Воганами, Брунгильдами и Фриками вместо живых людей» вызывал у Чайковского настоящее отвращение. «Кого может тронуть хотя бы сюжет «Парсифаля», — недоумевал он, — где вместо людей с знакомыми нам характерами и чувствами действуют сказочные личности, способные украсить содержание балета (Чайковский имел в виду, конечно, рутинный балет своего времени), но никак не драмы?» «Мне нужны люди, а не куклы, — писал он по поводу «Аиды» Верди, — ощущений египетской принцессы, фараона, какого-то бешеного нубийца я не знаю, не понимаю». [1]

Чайковский становится таким образом настоящим реалистом-живописцем человеческой души. Он и сам к концу своей жизни теоретически сознавал это.

> «Мне кажется, — писал Чайковский, — что я действительно одарен свойством *правдиво*, *искренно и просто* выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст (и, конечно, не только текст. *А. Б.*). В этом смысле я *реалист* (курсив Чайковского) и коренной русский человек». [2]

Понятно, что, исходя из таких творческих установок, Чайковский не мог мириться с бессодержательностью искусства. Чайковский всегда ценил внешнюю законченность и отшлифованность художественного произведения (это одна из причин его симпатий к современным ему

---

[1] Из писем П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк (от 26 ноября 1877 г. и 8 сент. 1884 г.) и к С. И. Танееву (от 2 февр. 1878 г.).

[2] Письмо к В. Погожеву от 6 января 1891 г. «Чайковский». Воспоминания и письма, «Петроград 1924.

Чайковский
работа скульптора Беклемишева

Кабинет Петра Ильича Чайковского в Клину
(ныне одна из комнат Дома-музея им. Чайковского)

французским композиторам — Бизе, Делибу, Массенэ, Годару), но никогда не допускал мысли, чтобы эти внешние стороны музыкального произведения могли стать единственным его содержанием. Чайковский не понимал, как «Римский-Корсаков и К-о» могут серьезно смотреть на свои музыкальные безделушки (коллективные вариации на тему так называемого «собачьего вальса») как на настоящее художественное творчество. Искусства для искусства, искусства ничего не выражающего — Чайковский не признавал.

Вот почему симфонии Чайковского так отличаются, например, от симфоний Рубинштейна, которого в основном интересовала сама схема немецкой классической симфонии. Чайковский же, напротив, видел в этом лишь средство, а главный акцент делал на творческом замысле, на том, что̀ его музыка выражает. Если Чайковский и не всегда давал программное истолкование своих сочинений, то для себя лично он обычно стремился предельно точно определить свой творческий замысел. И конкретность музыки Чайковского настолько осязаема, что разница между его программными и непрограммными сочинениями в значительной мере сглаживается. Как прав был Ганслик, когда он (несмотря на свои твердые формалистские убеждения!) утверждал наличие в двух последних симфониях Чайковского скрытых программ. [1]

В этой характерной особенности симфонической музыки Чайковского следует искать и причину коренного отличия его симфонизма от симфонизма, например, Глазунова. Чайковскому, который всегда так чутко присматривался к окружающей жизни и ощущал противоречия реальной действительности, была органически чужда сама эстетика русского музыкального академизма с ее стремлением к красоте (быть может, точнее: внешней красивости), понимаемой как уравновешенность, сглаженность, симметричность. Чайковский не понимал и не признавал, конечно, утверждений

[1] Программа 5-й симфонии сейчас уже найдена (см. стр. 145).

теоретиков русского музыкального академизма, что «музыка — (это) поэзия звучащих форм», что исходная точка композитора — это форма. Их сравнение музыки с архитектурой, интерес к самодовлеющей музыкальной архитектонике, к симметрии—Чайковскому был также абсолютно несвойствен, и не только потому, что он уводил в сферы музыкального формализма, но и потому, что явления реальной действительности Чайковский отражал в своем творчестве не в их статике, как, например, Глазунов, а в процессе протекания и развития. Вот почему у Чайковского в симфониях так много полифонических моментов, столько стремления к внутреннему движению, столь чуждому Глазунову; вот почему он в своей оркестровке исходит из принципов, обратных академическим, которые утверждает, что «инструментовка хороша, если звучность уравновешена».

Яркая по контрастам, порой неуравновешенная звучность оркестра в сочинениях Чайковского вызывается тем же, чем вызывается неуравновешенность и нестройность финалов его симфоний (например, 4-й, 5-й). Внешняя нестройность финалов Чайковского (а как стройны и закончены они у Глазунова!) объясняется, конечно, не отсутствием у него достаточного композиторского мастерства для их доработки и отделки (финал 6-й симфонии блестяще опровергает это), а тем, что, видя лишь противоречия реальной жизни и не находя из них выхода, Чайковский и не мог, поскольку он стремился к *правдивому* раскрытию в своем творчестве реальной действительности, писать стройные финалы, уравновешивающие и органически заключающие все предшествующее симфоническое развитие в предыдущих частях. В этом отношении у Чайковского несравненно больше общего с Малером, которому в его стремлениях к финалу-синтезу (типа 9-й симфонии Бетховена) также мешали раздиравшие его противоречия.

Правда, Чайковский отличается от Малера несравненно большей структурной четкостью и спаянностью своих сочинений: школа А. Рубинштейна безусловно

сыграла здесь свою положительную роль. И, конечно, неправильно было бы на основании всего сказанного выше представить Чайковского как композитора, стремящегося к патетической, возбужденной музыкальной речи, игнорирующего ради этого законы музыкальной архитектоники. Нет, это безусловно не так. Об исключительном композиторском мастерстве Чайковского говорилось уже неоднократно, его стремление к внешней законченности и отшлифованности отмечалось также. В этом вопросе важно только не упускать постоянно из вида, что средства музыкального выражения у Чайковского — именно *средства* и они никогда не превращаются у него в самоцель.

Самым ценным в художественных установках Чайковского было то, что свое мастерство он никогда не делал самоцелью, он никогда не выставлял его на первый план, а пользовался им только для того, чтобы ярче, лучше и глубже выявить свой творческий замысел. Музыка Чайковского всегда что-либо выражает, она всегда о чем-либо говорит. Этим объясняется глубокая прочувствованность каждого его произведения. Чайковский никогда не принимался за сочинение, прежде чем он не только не продумает, но и не прочувствует его замысел.

Сказанное объясняет, почему из всех западноевропейских композиторов наибольшее влияние на творчество Чайковского оказал Шуман. Оно совершенно явно обнаруживается в целом ряде ранних симфонических и камерных произведений Чайковского. Творчество Шумана было созвучно Чайковскому благодаря «глубине выраженных им душевных настроений», и, кроме того, Шуман был, по мнению Чайковского, певцом человеческой скорби. Да и самый подход Шумана к симфонии, например, как к лирической форме был созвучен Чайковскому. Ту же человечность, жизненность и правдивость с радостью обнаружил Чайковский и в творчестве современных ему западноевропейских композиторов — Грига и Бизе. Последний, подобно Шуману, оказал на него значительное влияние.

В поисках тем для своих опер (а это для Чайковского было всегда очень трудно) Чайковский интересовался реальными, жизненными сюжетами. «Ради бога, поищи или изобрети сюжет *по возможности не фантастический*, — писал он брату Модесту Чайковскому, — что-нибудь вроде «Кармен» или «Сельской чести». Или в другом месте: «я много, много обдумываю либретто («Орлеанской девы». *А. Б.*) и еще не могу составить решительного плана. В Шиллере многое мне нравится — но, признаюсь, его презрение к исторической правде, несколько смущает меня».[1]

Чайковский интересуется, таким образом, не просто переживаниями вообще, а понятными ему, во-первых, и, во-вторых, не вне времени и пространства, а в конкретных драматических ситуациях, в конкретной исторической обстановке. В этом смысле (а, конечно, не в смысле марксистского понимания истории) можно говорить об историчности Чайковского. Он не только не пренебрегает, но и интересуется историческими фактами. «Какое удивительное знание русского быта, — писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк (7 марта 1882 г.) по поводу книги Мельникова-Печерского «На горах», — и какое спокойное объективное отношение у автора к огромному количеству изображаемых им лиц! Раскольники разных сект, купцы, мужики, монахи и монахини, дворяне, — все эти люди, как живые, проходят перед читателем, и каждый говорит и делает не то, что автор им навязывает, дабы оттенить и выразить собственный взгляд и убеждения, а то, что действительно эти люди должны говорить и делать. В наше время такая редкость подобные тенденциозные произведения».

Конечно, коснувшись в своем творчестве мировой проблематики, Чайковский искал правды — и не «локальной», а «общечеловеческой, вечной, не зависящей от эпохи и местности, как у Шекспира». Но и она всегда *конкретизировалась* у Чайковского в зависимости от той или иной обстановки места и времени действия.

---

[1] См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 240 и т. III, стр. 612.

В творчестве Чайковского есть таким образом, «кроме правдивости деталей (но не внешних. *Л. Б.*), верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах»,—то, что требовал от реалистического раскрытия действительности Энгельс (письмо к М. Гаркнес).

Но реализм Чайковского ограничен. Его ограниченность проявляется, во-первых, в лакировке тех сторон реальной действительности, которые он в силу своей идейной слепоты, а также своих личных убеждений и симпатий, не мог показать такими, какими они были на самом деле. Так, в «Черевичках» Чайковский вовсе выкидывает прошение-жалобу казаков Екатерине II, заслоняя ее идиллической сценой последней с кузнецом Вакулой, в «Евгении Онегине» — добавляет такую же идиллическую сцену мирных полюбовных отношений Лариной со своими крестьянами, то же — в «Пиковой даме» и т. п.

Но значительно сильнее искажает правильность отражения Чайковским действительности та идея рока, судьбы, фатума, которыми он пытался объяснить то, чего не понимал. А разобраться в изменившихся условиях общественной жизни России того времени Чайковскому было действительно нелегко. «У нас все это переворотилось и только укладывается»—метко охарактеризовал Л. Толстой словами Левина («Анна Каренина») первые годы пореформенной эпохи. «Мы переживаем, — писал и сам Чайковский,—критическую эпоху, и бог знает, чем все это кончится».

Реалистическое раскрытие действительности в творчестве Чайковского ограничено и теми колебаниями, которые он делал в сторону романтизма. Чайковский не признавал, как мы уже видели, бессодержательной музыки, но в то же время он как идеолог своего класса, в силу своей половинчатости, боялся отражения в ней слишком заостренной социальной тематики (этим объясняется его резко-отрицательное отношение к Мусоргскому и Некрасову). И когда неизменное стремление Чайковского к правдивости наталкивало его на это, он или вовсе отказывался от сочинения, как, на-

пример, это было с задуманной им оперой на тему «Капитанской дочки» Пушкина, или отворачивался от реальной действительности и уходил в сферы далекой от жизни романтики.

И тогда Чайковский пел словами Фета:

«Уноси мое сердце в звенящую даль»

(одноименный романс), а словами Хомякова делал вывод:

«Лучше нам в вышине надзвездной»

(романс «Вчерашняя ночь»). И хотя Чайковский отлично сознавал, что это обман, но он хотел и просил такого обмана.

«И все твои печальные созданья
Хоть сновиденьем обмани»

—просит он, не верующий в это время скептик, бога словами Огарева («На сон грядущий»).[1] И характерно: ориентируясь в своей песенной лирике на совершенно иную по содержанию поэзию А. Толстого, Апухтина, Полонского, он только в этих редких случаях обращается к Фету (ценит его за его реальность, за «стихию музыкальности»), Хомякову, Огареву.

Отсюда видно, что романтические устремления Чайковского вовсе не были желанием как-то по-иному, не путем объективного фотографирования жизни, а символически (в смысле аллегоричности художественных образов) отразить ту же реальную действительность, что вообще в романтизме можно наблюдать. Нет, у Чайковского это—самое искреннее стремление хоть на время отвернуться от действительности и забыться, совершенно определенное отклонение от основной для его творчества реалистической установки.

Из реалистических установок Чайковского[2] вытекают две основные отличительные черты стиля его музыки:

---

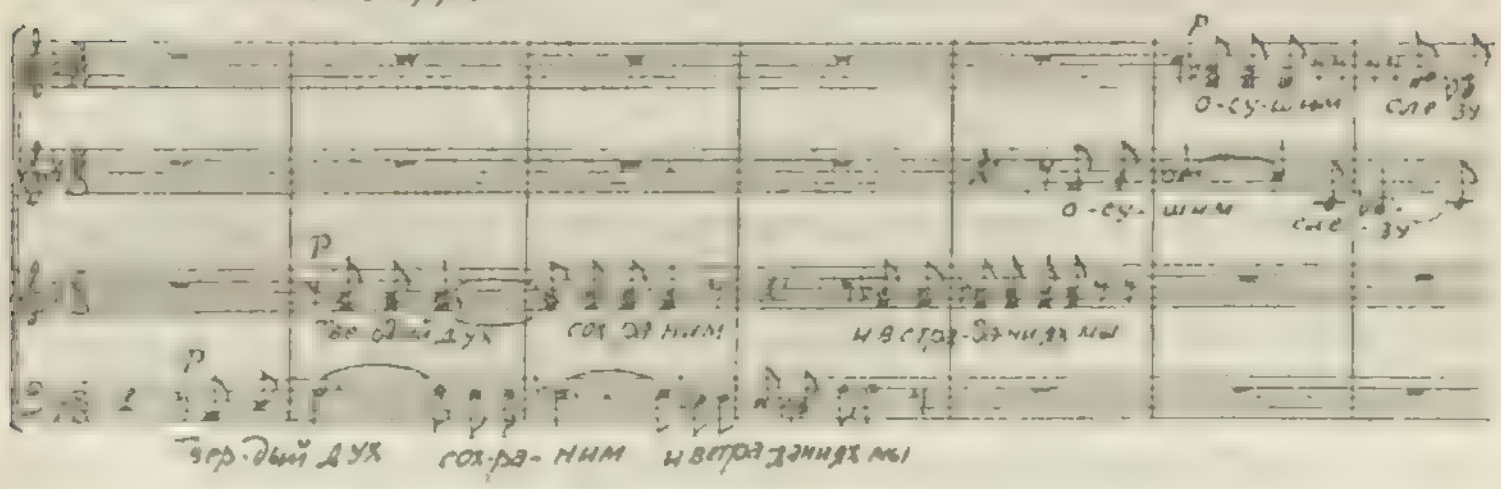
[1] К этой теме Чайковский возвращался трижды: в годы консерваторской учебы он написал на этот текст хор, затем несколько изменил и инструментовал его и, наконец, значительно позже написал романс.

[2] Проблема реализма в творчестве Чайковского представляет собой дальнейшую разработку материалов доклада на эту тему, читанного автором этих строк в Академии искусствознания.

а) стремление композитора к обобщению явлений действительности и б) стремление к показу их в процессе развития.

Если проследить хронологически вокальное творчество Чайковского, то нетрудно убедиться, как быстро отходит он от внешнего натуралистического звукоподражания, от внешнего музыкального воспроизведения отдельных слов и фраз поэтического текста — к более обобщенному вскрытию музыкальными средствами общей идеи поэтического произведения. В ранних сочинениях Чайковского еще можно встретить внешние натуралистические приемы простого следования музыки за словом, например, в романсе «Не верь, мой друг!» (ор. 6 № 1) на слова А. Толстого: «и уж бегут обратно с шумом волны издалека к любимым берегам!» Чайковский дает музыкальное воспроизведение морского прилива, хотя и до этого и после этого музыка имеет совершенно другой, более спокойный, лирический характер. [1]

Еще более внешнее следование музыки за словом заключено в одном из эпизодов экзаменационной кантаты Чайковского «К радости»:



Пример 3

[1] Музыкальный материал, сходный с «музыкой прилива», появляется, правда, в романсе и раньше, при словах «уж я тоскую, прежней страсти полный...», но там он совершенно не приобретает еще характера звукоподражания.

А в другом месте этой же кантаты после слов:

«каждый, братья,
в ком есть сила,
как герой,
на бой лети»

в оркестре неожиданно, только на шесть тактов, появляется марш (Moderato marziale). То же самое—в первом варианте увертюры «Ромео и Джульетта». После кульминации сочинения (смерть Ромео и Джульетты) Чайковский написал 14 тактов похоронного марша (см. пример на стр. 93).

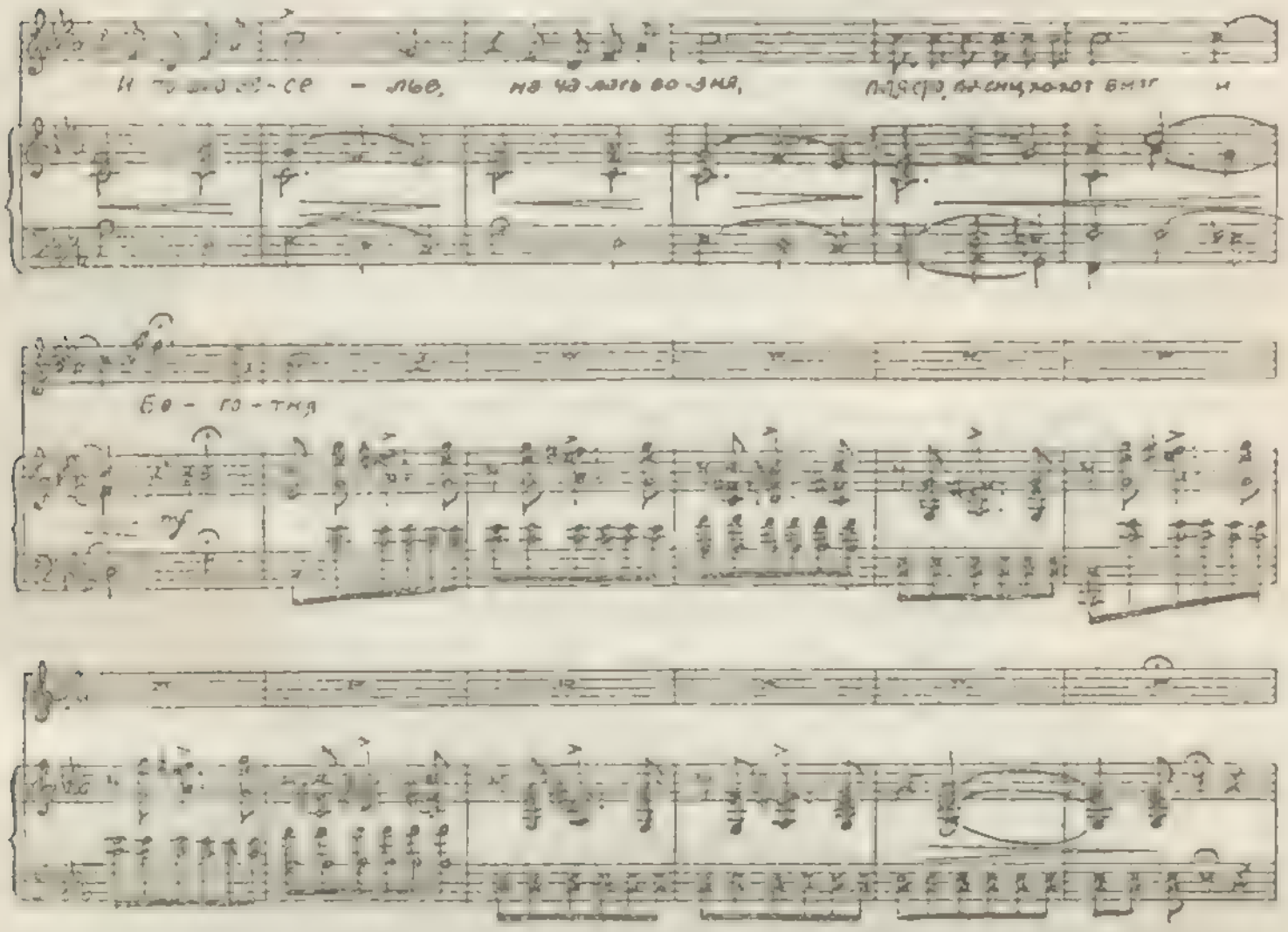
В более поздних романсах Чайковского мы встречаемся с примерами как раз обратного характера. Так, например, в одной из детских песен (№ 7; «Зимний вечер») слова:

«И пошло веселье!
Началась возня,
Пляски, песни, хохот,
Визг и беготня» —

Чайковский сопровождает такой заунывной музыкой (см. пример 4), от которой скорее захочется плакать, чем веселиться. Что побудило к этому Чайковского? Посмотрим конец романса, в котором раскрывается общий замысел стихотворения. В нем говорится о существовании, на ряду с детьми обеспеченными, детей обездоленных, лишенных возможности веселиться и радоваться (и детям обеспеченным — здесь мораль стихотворения — рекомендуется не забывать о них). Сопровождая первые два куплета песни музыкой, расходящейся со смыслом их слов, Чайковский сразу же настраивает слушателя для лучшего восприятия основной идеи произведения на нужный лад, сосредотачивает его внимание на основном и дает в романсе обобщенное выражение замысла поэтического произведения, а не музыкальное воспроизведение отдельных частностей сюжетной канвы.

И показательно: когда Чайковский взялся за сочинение этого романса, он прежде всего разбил плещеевский текст (тут же в книге) на три части—куплета (первые две части получились сходными по содержанию—«хорошо

вам детки зимним вечерком», третья иная — «но не всем такое счастье бог дает». У последней части композитор написал: «новое, в другом характере)». Однако в дальнейшем от этого намерения Чайковский отказался: му-

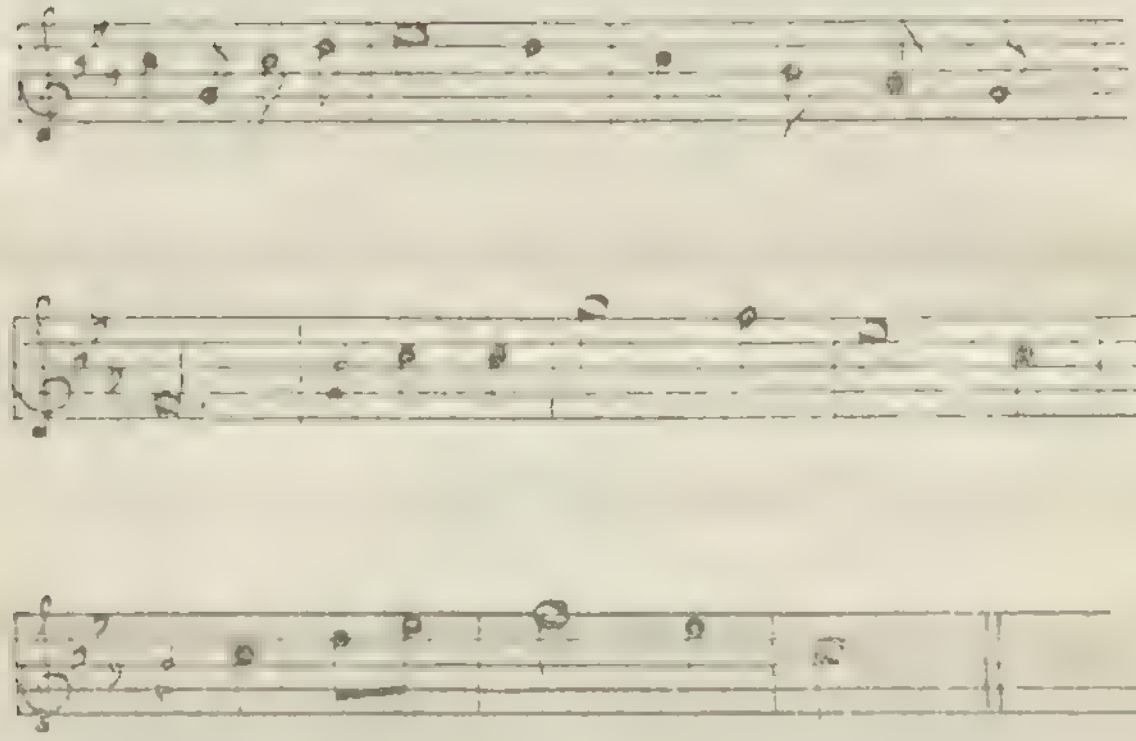


Пример 4

зыка всех трех частей (куплетов) этого романса — одна и та же. И это, конечно, не случайно. На полях плещеевского сборника у текста «Зимнего вечера» Чайковский сделал два следующих нотных наброска (см. примеры 5 и 5а). Первый из них не имеет самостоятельного значения и является, повидимому, лишь составной частью второго (ср. его с третьим и четвертым тактами второго примера). Второй же, с небольшими изменениями, послужил основой для последнего четверостишия романса:

«Если приведется
Встретить вам таких,
Вы, как братьев, детки,
Приголубьте их».

Пример 5



Пример 5-а

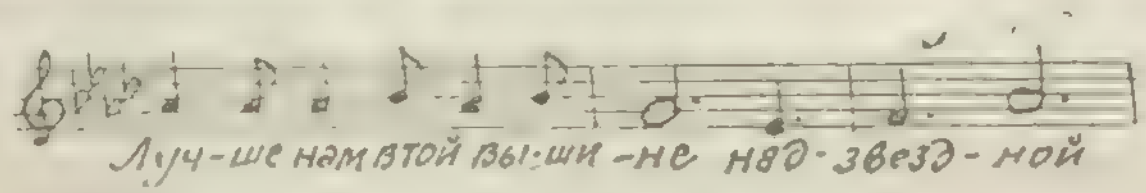
Чайковский написал таким образом в книге Плещеева мелодию, музыкально выражающую основную мысль стихотворения «Зимний вечер». И этот набросок он делает основной музыкальной мыслью своего сочинения; весь остальной музыкально-тематический материал этого романса выведен из этого наброска и окрашен тем же настроением. Выражая таким образом замысел поэтического произведения в целом, во всей его глубине, Чайковский в отдельных частях допускает расхождение музыки романса с его текстом.

Рассмотренный нами романс не является исключением. Пометки Чайковского у текстов выбираемых им для музыкального оформления стихотворений позволяют установить, что Чайковский обычно начинает свои эскизные наброски с музыкального выражения основных мыслей поэтического произведения, раскрывающих его

общий замысел. Так, у текста А. Хомякова «Вчерашняя ночь» (одноименный романс Чайковского) композитор делает два наброска: один

Пример 6

который в романсе приходится на слова «и думал » и другой, с подписанными словами:



Пример 7

То же самое в романсе «Благословляю вас, леса» (см' рисунок) — даны главные мысли и тональность кульминации «О, если б мог...» — Es-dur и т. п.

И это понятно. В романсах Чайковского всегда одна мысль, одно настроение; картинности, описательности, членения романса на отдельные части композитор избегает. Это не значит, конечно, что у Чайковского в деталях всегда получается расхождение музыки и текста, нет, к этому он нарочито не стремится и в большинстве случаев такого расхождения и не бывает. Но все же примеры, подобные рассмотренному выше «Зимнему вечеру», можно встретить не раз, и даже в этом же цикле детских песен (например, № 6 — «На берегу»).

То же Чайковский делает и в своих больших сочинениях. Свои оперы и программные симфонические произведения он разгружает от излишних деталей. Чайковский видит недостаток «Кузнеца Вакулы» в том, что он загружен подробностями. Чайковский добивается ясности в построении либретто «Отелло» (неосуществленной им оперы). Чайковский отказывается от сюжета

«Cinq-Mars» А. Виньи из-за его пестроты и т. п. А в программных сочинениях Чайковского всегда преобладает один какой-либо драматический мотив[1] (в «Ромео и Джульетте» и «Буре» — любовь, в «Манфреде» — жажда забвения, в «Гамлете» — месть и т. п.).

Отсюда вытекает и своеобразие подхода Чайковского к программным сочинениям — абсолютное исключение из них элементов натуралистической описательности. Сравним, для того чтобы эта мысль стала совершенно ясной, «Ромео и Джульетту» Чайковского и «Ромео и Джульетту» Берлиоза.

Как подошел к шекспировской трагедии Берлиоз? В четырех частях своей симфонии он распланировал весь материал этого гениального произведения в порядке следования отдельных его эпизодов у Шекспира. Берлиоз рисует и уличные схватки (в 1-й части), и праздник Капулетти (во 2-й части), и сцену любви (в 3-й части), и погребение Джульетты и сцену в склепе — как совсем самостоятельные картины. У него можно встретить и блестящие изобразительные оркестровые эпизоды (например, скерцо из 4-й части «Фея Маб, царица снов») и конкретизированные словами эпизоды — вокальные номера (например, речитатив и ария Лоренцо в конце симфонии).

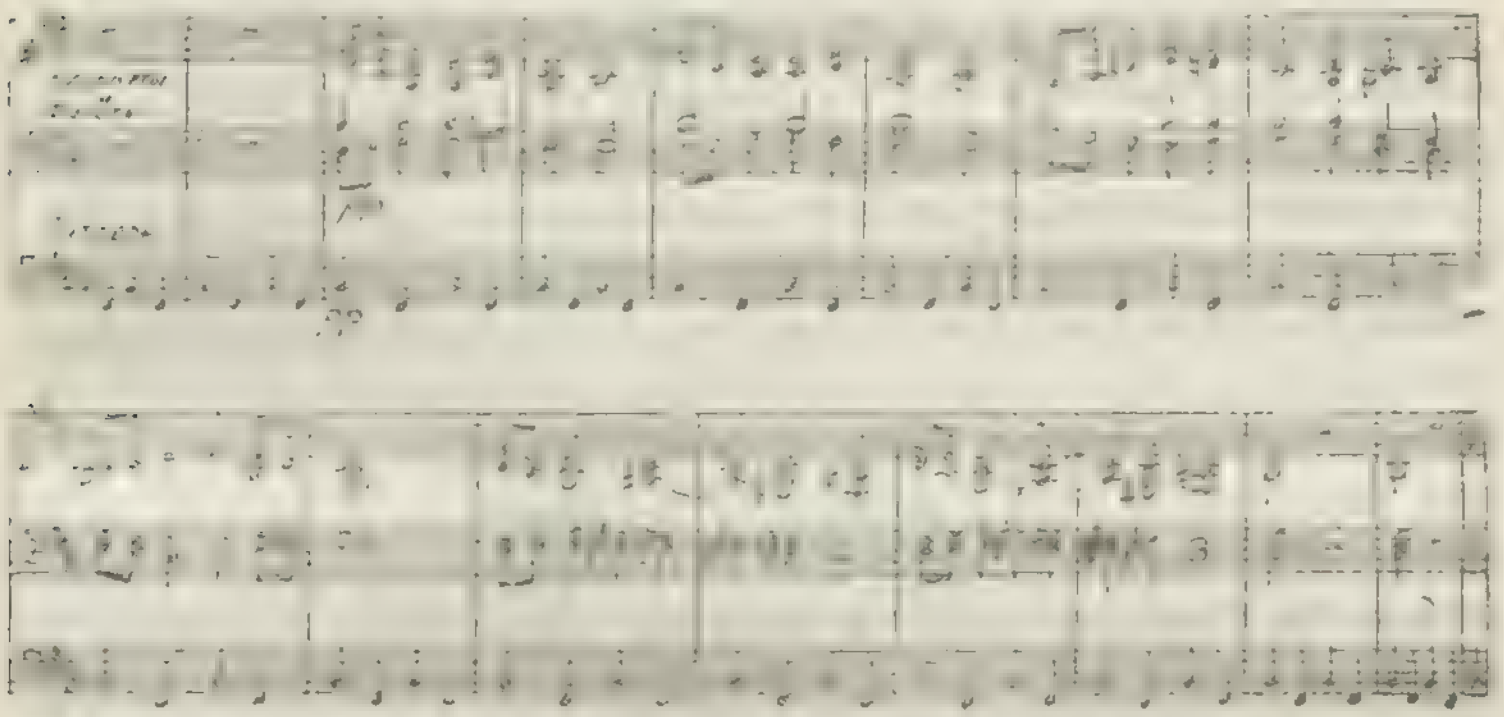
А как подошел к этому же сюжету Чайковский? В начале своей увертюры-фантазии (в экспозиции) он показывает три основные «внутренние» действующие силы трагедии Шекспира — кровавую вражду двух веронских родов, любовь Ромео и Джульетты, принадлежащих к различным враждующим родам, и неудачную попытку монаха Лоренцо помочь влюбленным, найти выход из создавшегося положения. А дальше Чайковский показывает взаимодействие этих музыкальных тем, их столкновение

---

[1] И не каждый сюжет годится поэтому Чайковскому для программного сочинения. От предложенной ему Стасовым темы «Иванушки дурачка» он отказывается не только потому, что это чуждый Чайковскому, пустой сказочный сюжет (в балетах — хоть поневоле — приходилось мириться с ними), но и потому, что он перегружен деталями.

и борьбу. И трагическую развязку произведения — смерть Ромео и Джульетты — Чайковский характеризует появлением в конце увертюры на фоне ритма похоронного марша (литавры) — сломленной, искаженной всесокрушающим написком мотива вражды — любовной темы (см. пример 163).

Сравнение трех редакций «Ромео и Джульетты», включая сюда и радикальную переделку ее в 1879 г., подтверждает сказанное. Сначала Чайковский включил в конец увертюры настоящий похоронный марш.



Пример 8

И финал трагедии Шекспира, при ином подходе к ней, действительно дает блестящий повод для этого. Но позже Чайковский правильно увидел в этом отход от своих творческих принципов — от стремления более глубоко охватить и обобщить отдельные явления действительности — к более внешнему, натуралистическому отображению их. В результате Чайковский переделал конец «Ромео и Джульетты». Далее — Балакирев всячески убеждал Чайковского выкинуть резкие последние аккорды увертюры, мотивируя это тем, что шекспировская трагедия кончается примирением враждующих родов (т. е. он хотел в музыке Чайковского увидеть полное и последовательное отражение литературного произве-

дения). И Балакирев рискнул даже в четырехручном клавире «Ромео и Джульетты» (сделанном Н. Н. Пургольд) самовольно сделать это. Но Чайковский в последней редакции увертюры снова восстановил эти аккорды, считая их уместными как выражение того ощущения ужаса, который естественно вызывает трагическая развязка «Ромео и Джульетты». Не убеждали Чайковского и соображения Стасова, что он в этой увертюре «к несчастью, выпустил «няньку», эту гениальную шекспировскую фигуру, и картину «раннего утра» итальянского, когда происходит сцена любви».[1]

Таким образом в своей программной музыке Чайковский отказывается от музыкального воспроизведения отдельных конкретных эпизодов взятого им в качестве программы литературного произведения, а выявляет музыкальными средствами общий его замысел. В этом отношении Чайковскому ближе идея симфонической поэмы Листа и даже творческие принципы популярного в то время композитора программных увертюр Литольфа, чем взгляды на программную музыку Берлиоза и кучкистов. И если отклонение от таких творческих установок у Чайковского и можно наблюдать (например, в «Буре» и особенно в «Манфреде»), то это было результатом непреодолённого влияния Берлиоза, шедшего к нему через Балакирева и Стасова. А пройти мимо Берлиоза, крупнейшего мастера программной музыки, Чайковский в своем программном творчестве все-таки не мог.

А ведь в сущности того же метода придерживается Чайковский и в своих непрограммных симфонических произведениях (особенно в симфониях). Только там эти основные действующие силы не всегда могут найти свое словесное истолкование. И вообще разница между программными и непрограммными сочинениями Чайковского не так уж и велика. Один драматический мотив характерен не только для программных сочинений Чайковского, но и для отдельных частей симфоний (сим-

[1] См. Переписку П. Чайковского с В. Стасовым. «Русская мысль», 1909 г., стр. 105.

фонии Чайковского в целом представляют значительно более сложные философские концепции). Часто, например, в симфониях Чайковского первая тема написана чрезвычайно выпукло и выразительно, основная мысль произведения тщательно обдумана композитором, а вторая — точно кое-как, наспех, как формальная дань избранной схеме музыкального произведения. И тогда действительно роль ее сводится к роли *побочной* темы (как ни порочна *в принципе* эта терминология). Она служит только фоном, на котором ярче выделяется основной драматический мотив, основная эмоциональная окраска произведения. Возьмем для примера финал из серенады для струнного оркестра. По схеме—это сонатное аллегро, а по существу—блестящая разработка русской народной песни «Под яблонью зеленою». Вторая тема финала настолько оттеснена этим ярким, легко запоминающимся и мастерски использованным мотивом на задний план, что делается почти незаметной (см. стр. 174). А в чем идейный смысл финалов на русские темы,—мы уже видели во второй главе.

Другая отличительная черта Чайковского — реалиста характеризуется показом отдельных явлений действительности не в статике, а в процессе их развития. Стремление к этому обнаруживается у Чайковского уже в самых ранних его сочинениях. И умение передать в своей музыке борьбу, движение и напряжение самой жизни скоро становится основной отличительной чертой симфонизма Чайковского. В конце своей жизни, изучая Спиноза (1891—1892 гг.), Чайковский нашел теоретическое обоснование этого, постоянно применявшегося им и ранее, творческого принципа:

> «Что касается до человеческой души,—отмечает он в переписке Спинозы, — то и ее тоже я рассматриваю как часть природы, ибо я признаю, что в мире существует бесконечная способность мышления, которая, в силу своей бесконечности, объемлет всю природу и отдельные мысли которой развертываются в том же порядке, как сама природа, т. е. как объект этого мышления».

И в самом деле, как расцветает у Чайковского, например, в «Буре» тема любви Миранды и Фернандо от первых еще робких проблесков ее до мощной радостной песни, победно звучащей в момент кульминации в C-dur'e! В какую последовательную, развернутую философскую концепцию разрастается основная идея 5-й симфонии Чайковского — идея рока! Сначала роковая обреченность появляется еще лишь как жуткий призрак возможного (тема вступления), затем она принимает все более и более четкие, осязаемые очертания, сокрушает и сковывает все порывы и стремления к лучшему (вплетение темы вступления — рока — в безмятежную лирику второй и третьей частей) и, наконец, торжествует свою победу (марш в последней части симфонии, построенный на теме рока, звучащей теперь в мажоре).

А «Пиковая дама»? Центральный образ ее — это образ Германа. Но как отлична его музыкальная характеристика в первой, хотя и овеянной грустью, но еще спокойной арии «Я имени ее не знаю» от исступленного пафоса последней — «Что наша жизнь? Игра»! И это, конечно, не просто музыкальная характеристика Германа в различных положениях, в различных драматических ситуациях. Образ Германа дан в «Пиковой даме» в его развитии: бедный офицер, влюбленный в Лизу, узнает о существовании тайны трех карт и решается узнать ее, чтобы обеспечить счастливую жизнь себе и Лизе. Но в процессе овладевания этой тайной она из *средства* превращается в самоцель, она губит любовь Германа к Лизе и доводит его до безумия и смерти. И разница в музыкальной характеристике Германа в начале и в конце оперы становится вполне понятной и обоснованной, если вспомнить, что их разделяют баллада Томского, из которой Герман узнает о тайне трех карт, затем сцены, в которых неотступная мысль об этой тайне, переплетающаяся со страстным желанием узнать ее, преследует Германа и приводит его в спальню графини, — сцены, в которых больное воображение Германа вызывает призрак графини и с выведанной тайной приводит, через труп Лизы, к месту трагической

I

Растетъ кругомъ на звонкихъ плитахъ,
И вѣтеръ, шелестя травой,
Въ чертогахъ ходитъ позабытыхъ.

II.

Благословляю васъ, лѣса,
Долины, нивы, горы, воды,
Благословляю я свободу
И голубыя небеса!
И посохъ мой благословляю,
И эту бѣдную суму,
И степь отъ краю и до краю,
И солнца свѣтъ, и ночи тьму,
И одинокую тропинку,
По коей, нищій, я иду,
И въ полѣ каждую былинку,
И въ небѣ каждую звѣзду!
О, если-бъ могъ всю жизнь смѣшать я,
Всю душу вмѣстѣ съ вами слить;
О, если-бъ могъ въ мои объятья
Я васъ, враги, друзья и братья,
И всю природу заключить!
Какъ горней бури приближенье,
Какъ натискъ пѣнящихся водъ,
Теперь въ груди моей ростетъ
Святая сила вдохновенья.
Ужъ на устахъ дрожитъ хвала
Всему, что благо и достойно —
Какія-жъ мнѣ воспѣть дѣла,
Какія битвы, или войны?
Гдѣ я для дара моего
Найду высокую задачу,
Чье передамъ я торжество,
Или чье паденіе оплачу?
Блаженъ, кто рядомъ славныхъ дѣлъ
Свой вѣкъ украсилъ быстротечный,

Первые эскизные наброски романса
Благословляю вас, леса
в сборнике сочинений А. Толстого

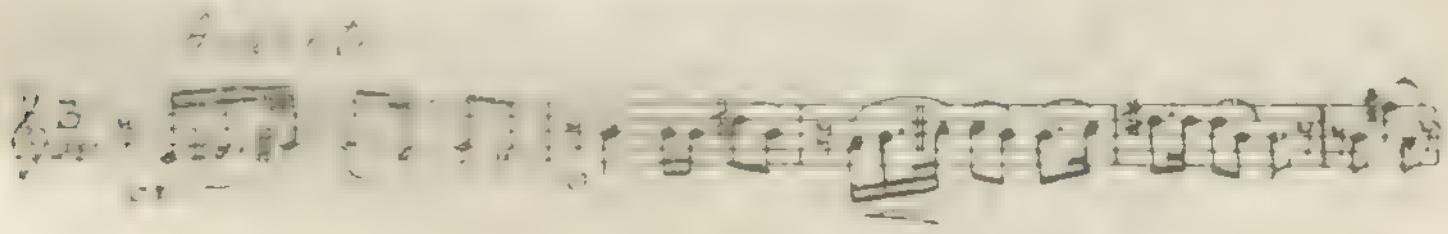
Замок Софии Ментер «Иттер» (в Тироли),
неоднократно посещавшийся Чайковским в 1892—93 гг.

Клаван (Швейцария).
Местопребывание Чайковского в 1877 и 1878 гг.

развязки — в игорный дом. Тогда становится понятной и музыкальная характеристика этих сцен и связь ее с образом Германа, арии которого построены на музыке, отличной от музыки этих сцен. Роковая обреченность, выраженная в балладе Томского (как напоминает она тему рока из 5-й симфонии: даже тот же e-moll!), как Дамоклов меч, висит над Германом и в финале 1-й картины (гроза, сцена клятвы) и в 3-м акте (сцена бала, насмешки над Германом) и достигает потрясающей силы выразительности в 4-й и 5-й картинах (в спальне графини и в казарме), переплетаясь там с жутким предчувствием близкой развязки и заупокойным пением. Лейтмотив тайны трех карт

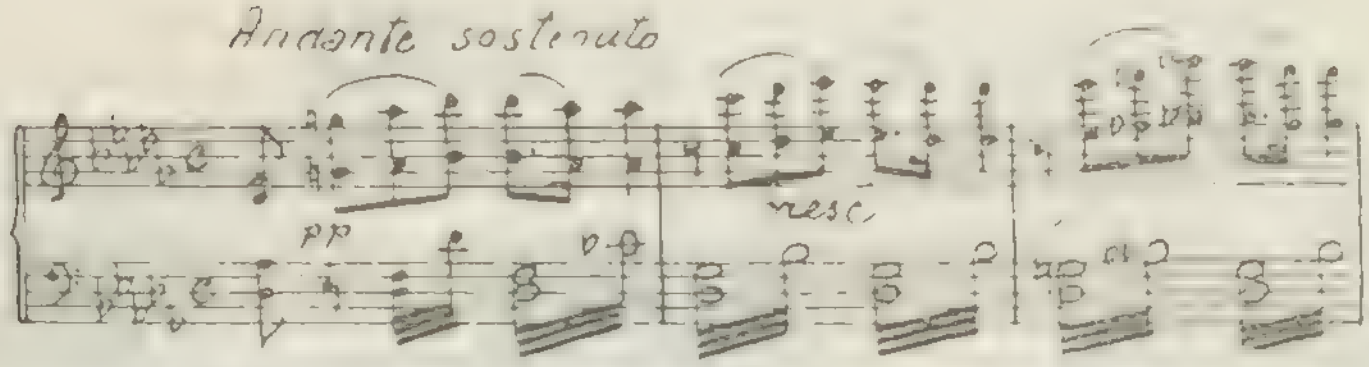
Пример 9

образовавшийся из баллады Томского, принимает в этих сценах еще более мрачный, зловещий характер. А тема любви Германа к Лизе (лейтмотив Лизы) после такого яркого развития и цветения ее в allegro agitato 2-й картины (комната Лизы) приобретает черты нервной издерганности и надломленности в сцене бала.



Пример 10

когда Герман, пользуясь любовью к нему Лизы, получает доступ в спальню графини, и, наконец, как последнее воспоминание о безвозвратно погубленном прошлом, теперь уже поблекшая, искаженная предсмертной гримасой, звучит она в заключительной сцене оперы:



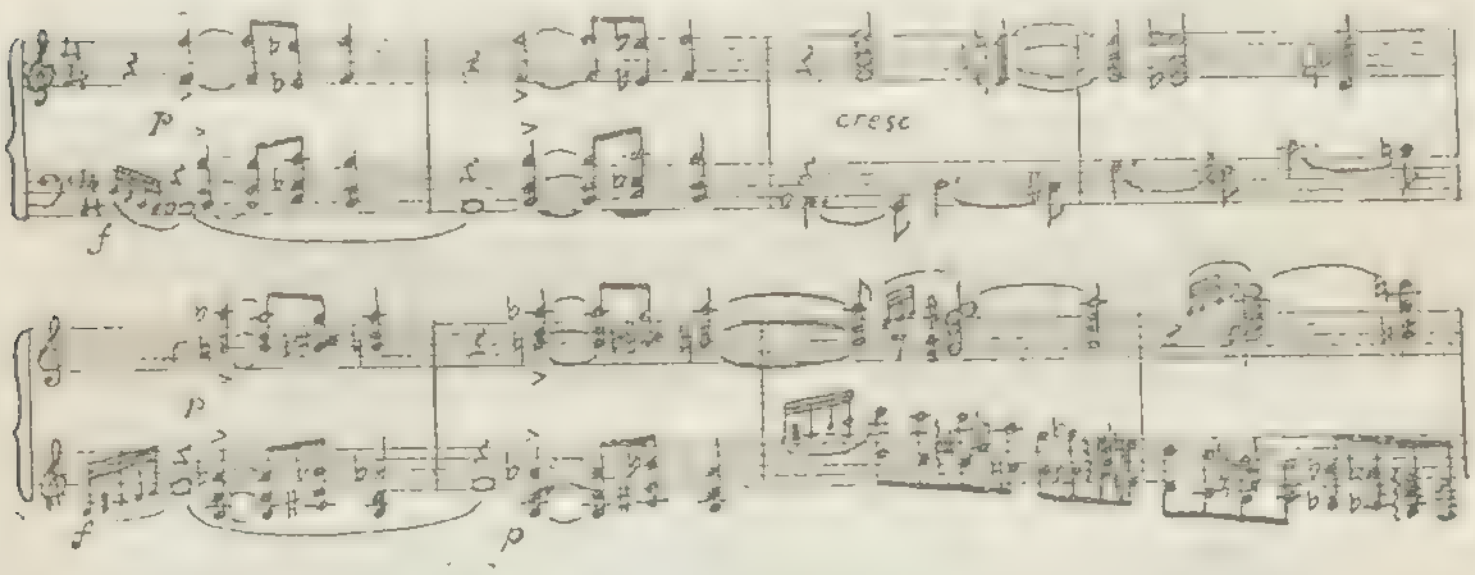
Пример 11

Сказанное выше объясняет и стремление Чайковского к развитию, к тематической разработке, к построению больших композиционных планов, к динамическому нарастанию и т. п. Все эти свойства музыкального письма впервые в полной мере выявились в творчестве Бетховена. Дальнейшее развитие их можно наблюдать у Шопена и Вагнера. Симфонизм как музыкально-динамический принцип отражения реальной действительности свойствен, конечно, не только симфонической музыке, и потому нет ничего парадоксального в применении этого термина к фортепианной музыке Шопена и к оперному творчеству Вагнера. Расхождение вагнеровской теории музыкальной драмы с его же собственной композиторской практикой было обнаружено уже давно, и Чайковский сам отчетливо сознавал, что Вагнер в значительно большей степени симфонист, чем оперный композитор. Для доказательства мысли о симфонизме фортепианных сочинений Шопена достаточно вспомнить хотя бы такие его произведения, как As-dur'ный этюд ор. 25, № 1 или h-moll'ное скерцо.[1]

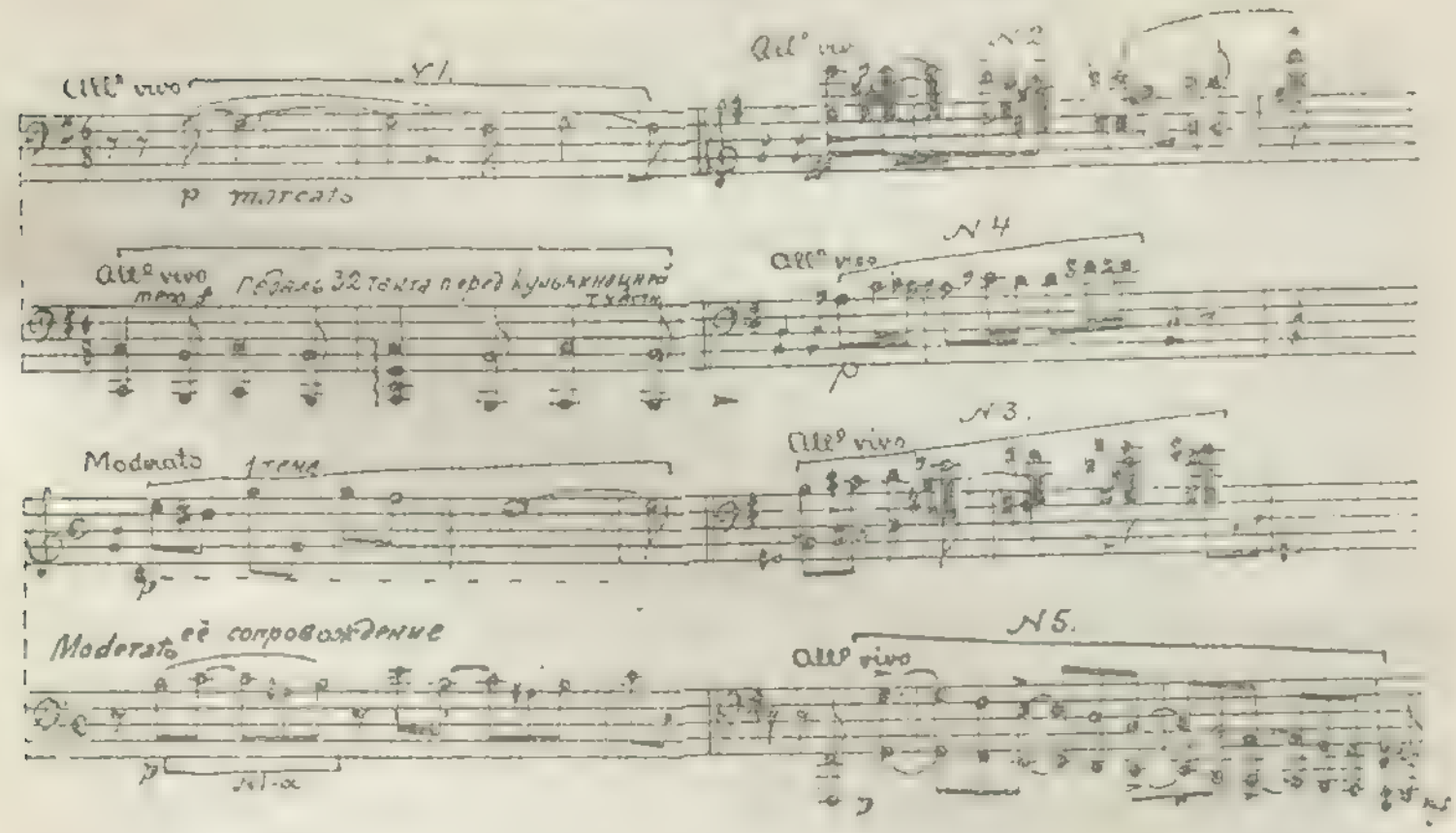
И Чайковский в своем творчестве, в отношении симфонизма, прямо идет по стопам Бетховена, Шопена и Вагнера. Любопытно, что всех трех названных композиторов Чайковский не любил, но он чутьем настоящего профессионала-музыканта понял силу их симфо-

[1] Динамическое напряжение этюда все время поддерживается подходами к основной тональности (ожидание разрешения) и внезапными отклонениями от нее, а первые два аккорда скерцо настолько нарушают равновесие и создают такой толчок для дальнейшего движения, что его свободно хватает на последующие 35 тактов. То же в b-moll'ном прелюде и т. п.

низма и использовал ее для своего творчества. Так, совершенно исключительную способность к развитию и разработке музыкально-тематического материала Чайковский выявил, например, в своей симфонической фантазии «Франческа да Римини». Фактически весь музыкальный материал крайних частей «Франчески да Римини» вырастает из первых восьми тактов ее интродукции. В музыкально-технологическом отношении эти такты — зерно всего произведения.



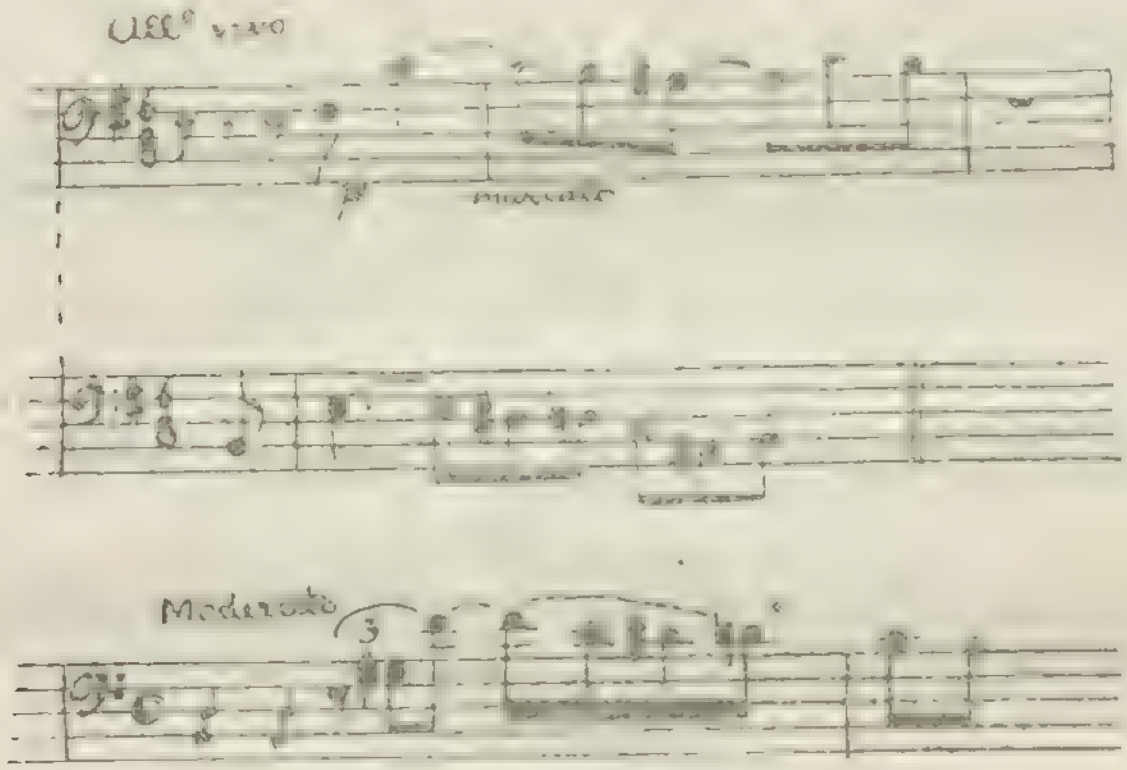
Пример 12
Первые такты „Франчески да Римини".



Пример 13
„Франчес да Римини".

Все темы, все мотивы, все подголоски, которые использованы композитором в крайних частях фантазии, да и в самой интродукции, в зародыше заложены в первых восьми тактах сочинения (ср. прим. 12 и 13).

Некоторые новые, на первый взгляд, музыкальные темы «Франчески» получаются от сочетания различных тем интродукции.



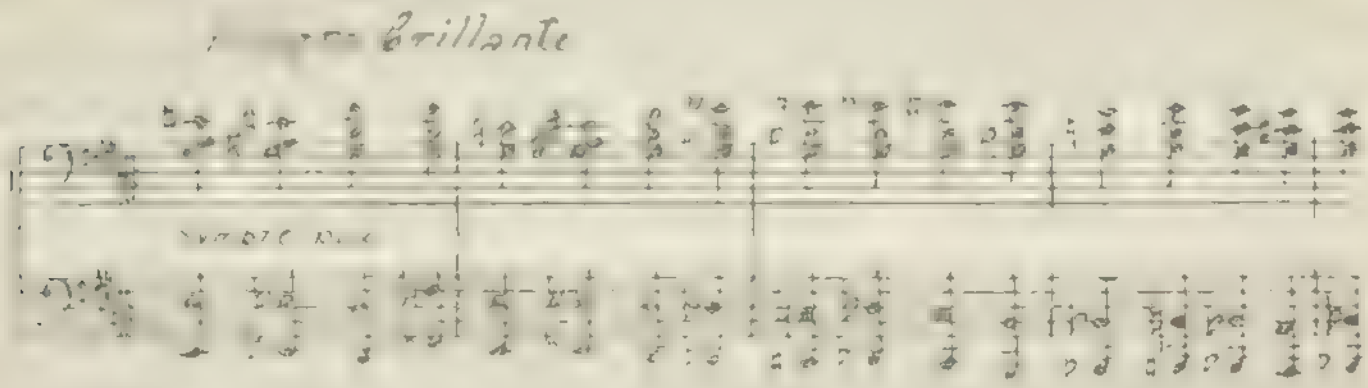
Пример 14

Но мало того, даже самый принцип противодвижения (одновременное движение вверх и вниз), заключенного в каждом из этих четырех тактов, в дальнейшем не только сохранен, но развит и драматически усилен. И даже всевозможные хроматические пассажи, которые на ряду с гармоническими фигурациями образуют фон основных музыкальных тем, — и те представляют собой развитие второй и третьей темы интродукции.

Музыкальное развитие, положенное Чайковским в основу большинства его сочинений, принимает подчас грандиозные размеры. И только конструктивные способности Чайковского позволили ему избегнуть той рыхлости материала, тех длиннот, которыми грешат подчас венские симфонисты Шуберт, Брукнер и Малер.

Стремление Чайковского к показу явлений действительности в процессе их протекания определяет и мно-

гие, казалось бы, более частные композиционные приемы его. Музыке Чайковского совершенно чужда статика. И постоянное обращение композитора к полифоническим приемам письма (например, многочисленные фугато его симфоний, всевозможные подголоски, имитации) — явление, конечно, не случайное. Используя в своей музыке полифонию, Чайковский стремится не к слиянию отдельных мелодических линий, как, например, Бородин, а к столкновению их. Этим достигается конфликт, обострение, драматизм. Как характерно, например, для Чайковского противодвижение в различных голосах оркестра (Gegenthemen, как назвали эту особенность музыки Чайковского немецкие исследователи его творчества), или в аккордах, вроде



Принцип противодвижения нередко сочетается у Чайковского с каноническим сцеплением различных голосов.

Часто прибегает Чайковский к всевозможным секвенциям, особенно восходящим (композитора не смущает избитость этого приема). И после его больших динамических нарастаний (и не только секвенцеобразных) даже многократные повторения одного и того же музыкального материала не звучат в сочинениях Чайковского статически. В них сохраняется еще инерция прежнего движения или развивается большая сила внутреннего движения (вспомним, например, первую тему анданте из 5-й симфонии—прим. № 57, или тему страданий Манфреда— пример № 173).

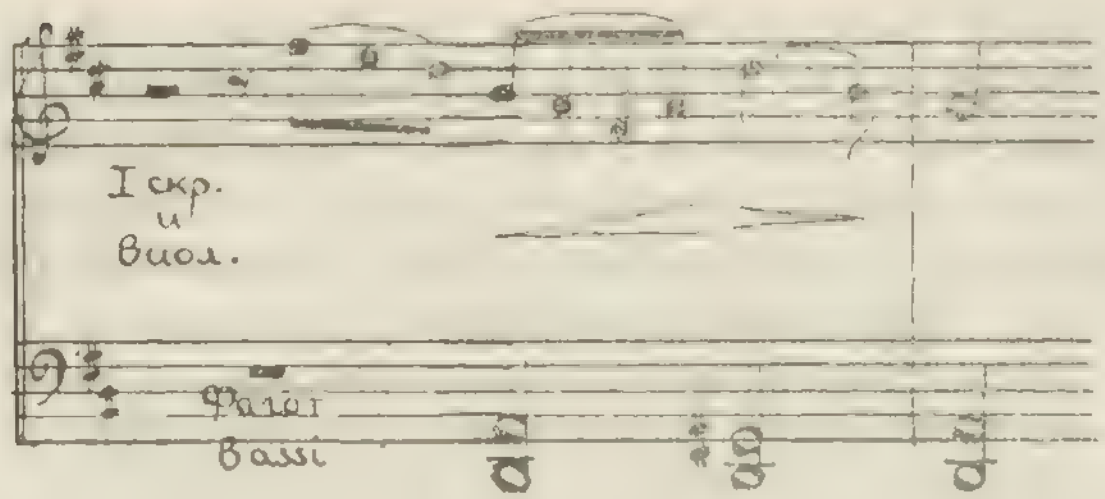
Стремлением к непрерывному развитию вызываются и те искусственно растягиваемые каденсы, которые, подчеркивая конструктивную четкость произведения, создают вместе с тем, благодаря задержке разрешения доминанты, и новый толчок к дальнейшему движению. В этом же следует искать причину и тех искусственно создаваемых композитором «подступов» к наиболее акцентируемым местам сочинения, которые настораживают слушателя и заставляют его с напряженным вниманием прислушиваться к тому, что будет дальше. Этим приемом Чайковский блестяще пользуется уже в сравнительно ранних своих сочинениях, например, в 3-й симфонии (подготовка первой темы Allegro в 1-й части, особенно в репризе: то же и в финале этой симфонии) и, особенно, во «Франческе» (на ряду с указанным выше музыкально-тематическим развитием в этой симфонической фантазии). И во «Франческе» подступы меньшего напряжения, с их разрешениями-кульминациями, в свою очередь становятся более интенсивными подступами к новым, несравненно более мощным кульминациям.

По своей качественной природе эти подступы, конечно, совершенно отличны от тех «ходов», «связующих партий», которые согласно традиционных академических рецептов следует употреблять для соединения двух музыкальных тем. Напротив, Чайковский умело использует в таких случаях прием шекспировской драматургии — усиление и обострение кульминации с помощью неожиданного вклинения перед самым ее наступлением нового пласта музыки, сначала уводящего течение музыкальной мысли в сторону, но зато обостряющего затем силу, с задержкой наступающей кульминации (например, в «Буре» перед появлением любовной темы в момент высшего ее напряжения в C-dur'e; чрезвычайно широко использован этот прием также в «Пиковой даме»).

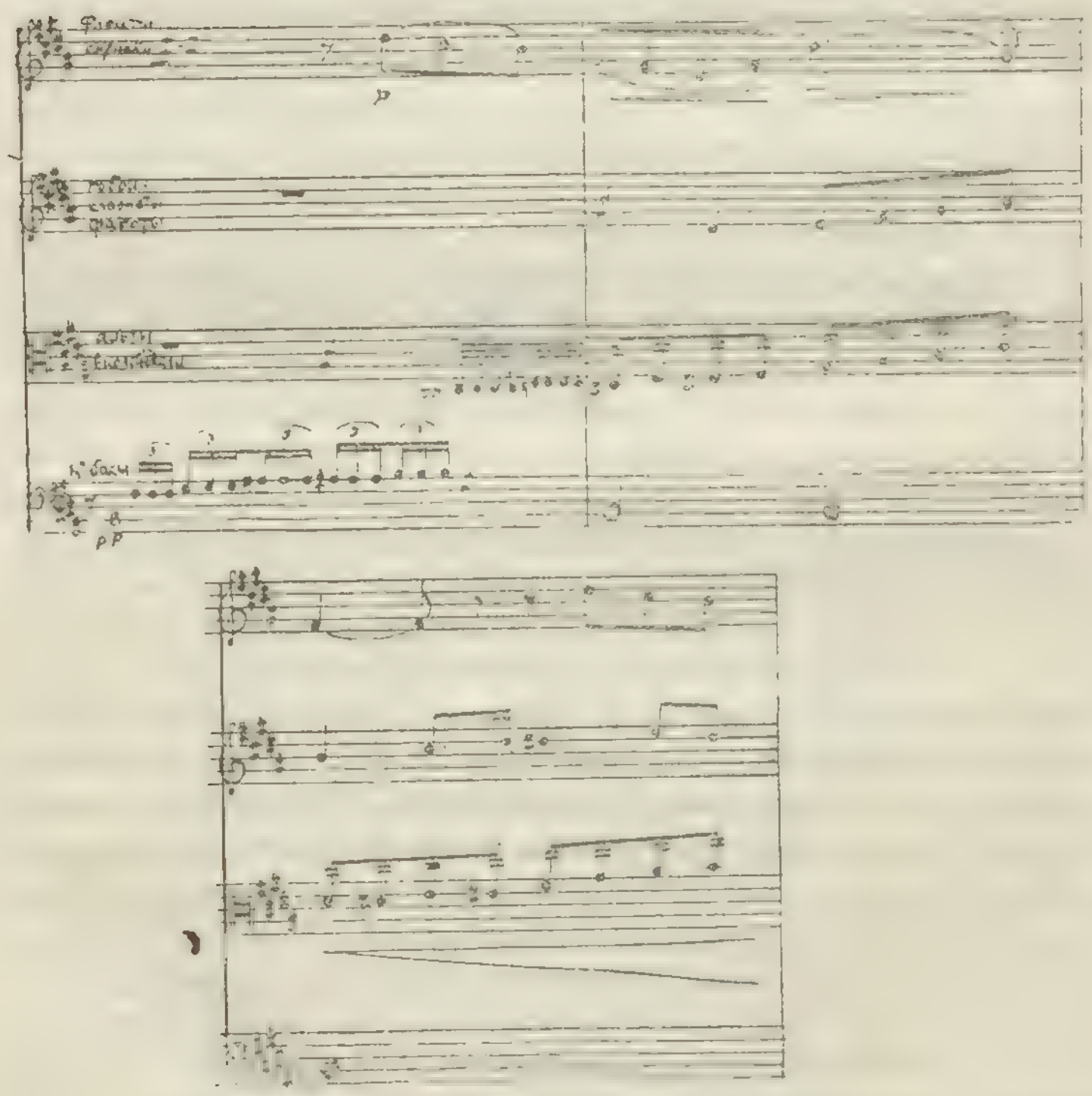
Чайковский с самых ранних своих сочинений стремится, таким образом, к музыкальным пластам «большого дыхания» (см., например, подготовку, — правда,

неудавшуюся композитору, — репризы в первой части его 1-й симфонии). И этому стремлению Чайковского к непрерывному развитию, к раскрытию в движении музыки все нового и нового качества не мешает даже схема сонатного аллегро, к которой так часто прибегает композитор. При этом естественно возникает вопрос, как же Чайковский сочетает в своем творчестве отражение реальной действительности в процессе ее протекания и, следовательно, непрерывного изменения — со схемой сонатного аллегро, третья часть которого (реприза) является повторением первой? Чтобы ответить на него, нужно заметить, что Чайковский вообще смело раздвигает рамки унаследованных им схем классической музыки и даже ломает их вовсе, если только они мешают воплощению его творческих замыслов. Примеры: первая часть 4-й симфонии, где реприза может быть определена лишь формально, а по существу она продолжает развитие единой линии драматического crescendo этой части; 6-я симфония с переставленными последними частями и т. д. А первая часть симфонии «Манфред» написана совершенно не по схеме сонатного аллегро. И не случайно, конечно, «Ромео и Джульетту» и «Гамлета» Чайковский назвал увертюрами-фантазиями: увертюрами — потому, что в основе их лежит все-таки сонатный принцип развития, а фантазиями — потому, что этот принцип использован композитором очень свободно.

Но самое существенное в этом вопросе то, что даже тогда, когда по видимости реприза представляет собой простое повторение экспозиции, когда последовательность тем и их внешнее начертание сохранено, — даже и тогда Чайковский выдерживает свой принцип непрерывного развития и дает в репризе *новое качество*. Так, например, вторичное появление в первой части 6-й симфонии второй темы воспринимается в репризе совершенно иначе, потому что при неизменности мелодического облика самой темы противодвижение в других голосах создает уже нужное драматическое напряжение; прежней безмятежности уже нет.



Пример 16
Вторая тема 6-й симфонии при первом ее появлении.



Пример 17
Вторая тема 6-й симфонии при втором ее появлении.

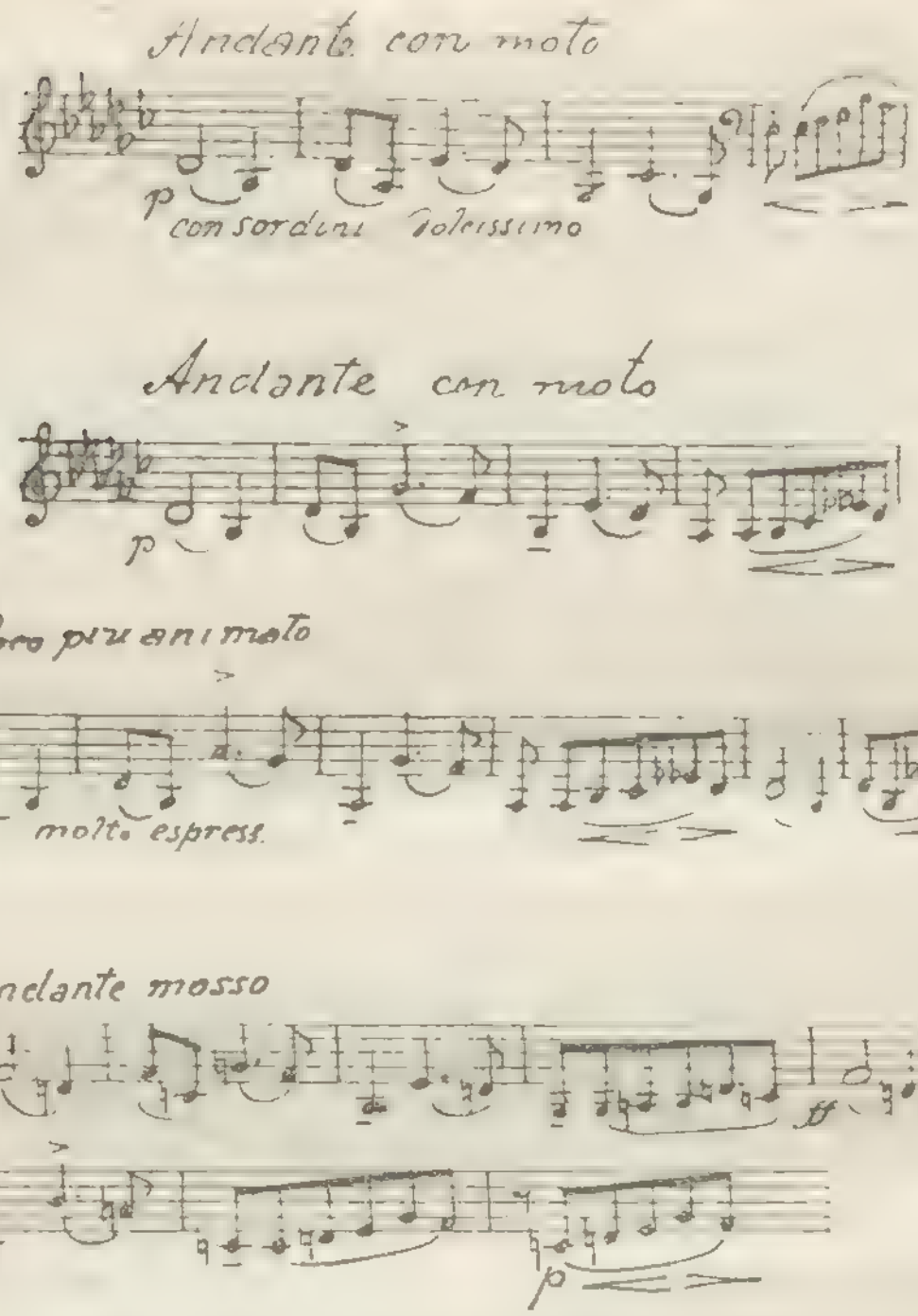
(То же самое, например, можно сказать и в отношении основной темы первой части 3-й симфонии).

Но Чайковский был не только крупнейшим симфонистом второй половины XIX столетия, настоящим мастером полифонии, но и крупнейшим мелодистом своего времени.[1] И сочетание мелодического дара Чайковского с его склонностью к симфонизму приводит к тому непрерывному звуковому потоку, с которым мы так часто встречаемся в его музыке. Анданте из первой симфонии Чайковского — несмотря на спокойный созерцательный характер его музыки — блестящий пример этого. «Мысль (как в этом анданте и в других сочинениях Чайковского. *А. Б.*) как бы струится непрерывным и однородным током» — как образно охарактеризовал его музыку выдающийся современный симфонист Н. Я. Мясковский в своей брошюре «Бетховен и Чайковский».

Но свой мелодический дар Чайковский использует и более непосредственно для симфонического развития. Само изложение Чайковским музыкально-тематического материала нередко уже заключает в себе движение (модуляционный сдвиг) и непосредственную возможность его дальнейшего развития и выявляет таким образом стремление композитора к уничтожению статической созерцательности. И в развитии своего мелодического материала Чайковский смело ломает первоначальный облик темы, усиливает напряженность отдельных ее интервалов, превращает ее из мажорной в минорную, придает ей большую длину и т. п. Прекрасной иллюстрацией всего сказанного является то симфоническое нарастание, которого достигает Чайковский в «Буре» развитием любовной темы (в одну, в две, затем в три октавы) от первых ее проблесков до кульминации:

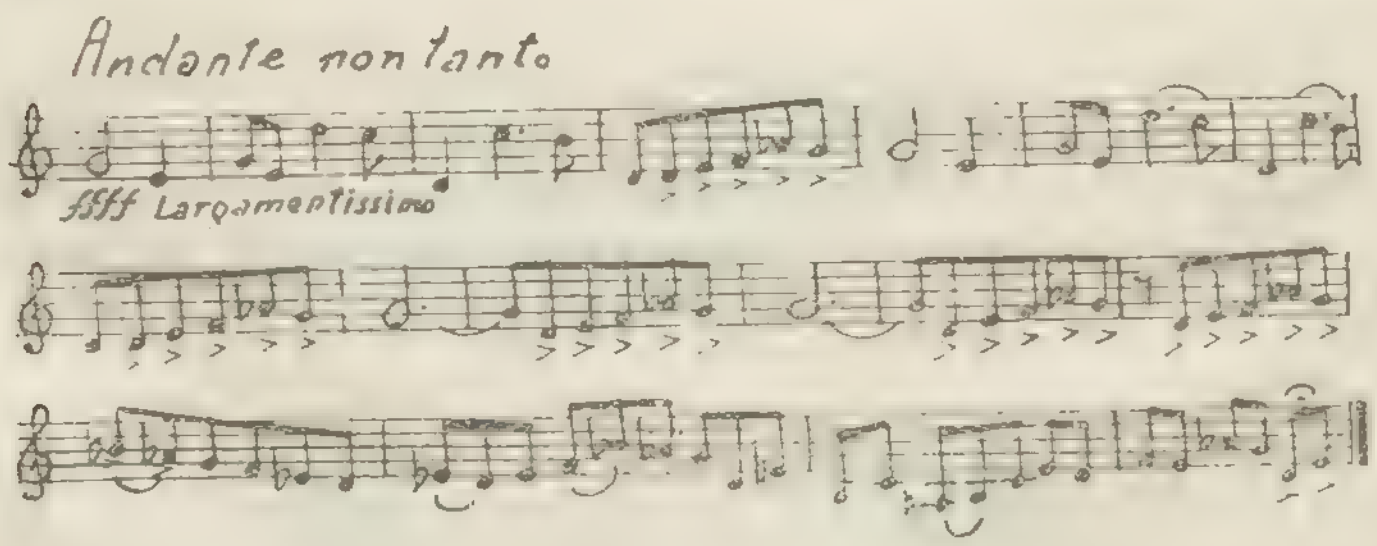
---

[1] Истоки его мелоса нетрудно увидеть в лирике Шуберта, Беллини, Глинки (и даже раньше: у Бетховена и композиторов эпохи Великой французской революции); из более близких ему (хронологически) композиторов — в лирике Шумана и Шопена, а также в русской, украинской и итальянской народной песне.



Пример 18

И, наконец, еще после нескольких вариантов этой же темы:



Пример 19

После всего сказанного о симфонизме Чайковского и соответствующих музыкально-композиционных приемах его следует оговориться: формально-энергетического *движения ради движения* у Чайковского нет. Напротив, в его музыке очень много спокойных, созерцательных эпизодов, на первый взгляд — даже «стояния на месте». И Чайковский находит, когда это нужно, композиционные средства, уничтожающие или сглаживающие горизонтальные тяготения в музыке: например, использование свойственных Листу терцевых соотношений аккордов, использование целотонной гаммы, предпочтение тонико-субдоминантовых соотношений тонико-доминантовым, варьирование темы, облечение ее (в неизменном виде) во все более и более пышный гармонический и оркестровый наряд, всевозможные, имеющие декоративное значение, подголоски, точно узорами украшающие основную тему, и т. п. И места динамического напряжения и статические, так же как и вообще вся конструкция музыкального произведения, определяются у Чайковского его творческим замыслом. Тяготение композитора к программной музыке сыграло здесь свою положительную роль. Значение созерцательно-лирических пластов музыки в общем контексте обдуманно и тщательно взвешено. Вот почему после них еще острее и интенсивнее ощущается сдвиг и дальнейшее движение.

Сказанным объясняется и предпочтение Чайковским жанра инструментальной, в особенности непрограммной симфонической музыки, где композитор не чувствует никаких стеснений рамками сцены, литературного сюжета или текста. И характерно, что оригинальность Чайковского в симфонических произведениях обнаружилась раньше всего. Но и в своих программных сочинениях, как мы уже видели, да и в операх, Чайковский стремится к единому *развивающемуся* драматическому мотиву. И не случайно внимание Чайковского в последние годы его творчества привлек такой в целом малозначительный поэт, как Ратгауз, который импонировал Чайковскому, помимо прочего, еще тем, что

в своих стихах он часто окидывал взором всю человеческую жизнь в процессе ее протекания.

Отмеченные выше особенности мировоззрения Чайковского, в частности его художественного credo, его принципиальные творческие установки определяют и подход композитора к построению своих произведений, к самим средствам музыкального выражения, к музыкальной фактуре. Чайковский понимал, что мало брать темой для своих сочинений явления реальной действительности, мало стремиться к правдивым, жизненным сюжетам, — нужно еще найти для творческого выявления их подходящую форму музыкального произведения и соответствующие средства музыкального языка, короче говоря, свое понимание действительности, - а степень реализма Чайковского в определенной степени гарантирует его правильность, — надо еще суметь воплотить в художественном произведении. Чайковский понимал, что правда в будничном (как он говорил) смысле этого слова и правда художественная—это две вещи разные. И когда Чайковский писал о «Каменном госте» Даргомыжского, что «более антипатичного и ложного, как эта неудачная попытка внести *правду* в такую сферу искусства, где все основано на лжи и где «правды» в будничном смысле слова вовсе и не требуется, — я ничего не знаю»,—он, конечно, под правдой будничной понимал именно сползание композитора к натурализму и *игнорирование специфики музыки.* А забывать ради внешнего фотографирования действительности возможности более глубокого и обобщенного вскрытия ее, и притом *не выходя за пределы специфики музыки*, Чайковский не хотел.

> «... даже если бы в действительной жизни ничего подобного никогда не случалось, — писал Чайковский, — то я нисколько бы не затруднился нагло отступить от реальной истины в пользу истины художественной. Эти две истины совершенно различны, и слишком гнаться за первой из них, забывая вторую, я не хочу и не могу, ибо если

погоню за реализмом в опере довести до последней крайности, то неминуемо придешь к полному отрицанию самой оперы». [1]

Эта мысль полемически заострена, но смысл ее — борьба с поверхностным «объективистским» натурализмом. И все творчество и творческие установки Чайковского убедительно подтверждают это.

Чайковский всегда стремился к точности музыкального выражения, к той идеальной форме музыкального произведения, которая как можно точнее и ярче выявляла бы его творческий замысел. И в этом отношении Чайковский был исключительно строг к себе. Даже в таких своих уже зрелых сочинениях, как 4-я симфония, он видел много шероховатостей и «швов». Это касается, конечно, не только внешней стороны формы,—стремления к внешней законченности, отшлифованности, изящности,—но и самого существа: соответствия творческому замыслу самого построения музыкального произведения, планировки в ней музыкального материала, образности отдельных его частей и т. п. И если в 4-й симфонии Чайковского действительно есть недочеты, о которых говорил сам композитор, то в дальнейшем их становится все меньше и меньше, и в 6-й симфонии, например, он достигает уже такой пластичности формы, — ничего надуманного, ничего лишнего, — которая позволяет сопоставить его в этом отношении разве только с Моцартом.

И конструктивные способности Чайковского заключались не столько в умении укладываться в определенную схему музыкального произведения, сколько в умении *распределять материал на основной и фоновой*. Вот почему ни один момент, ни одна тема, к которым особенно должно быть привлечено внимание слушателя, не появляются у Чайковского неподготовленными.

Отношение Чайковского к средствам музыкального выражения, к самой фактуре его музыки, исключает

---

1 См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 256 и 383.

какое бы то ни было самодовлеющее значение интонационно-мелодической, гармонической или ритмической стороны. Чайковский исходит из совершенно иных предпосылок. *Все, что способствует лучшему выявлению творческого замысла,—приемлемо.* Таков творческий лозунг Чайковского. И он, действительно, берет тот музыкальный материал, который *ему нужен*, не стремясь к нарочитой оригинальности и новизне и не боясь обыденного, бытующего, ординарного и даже заимствований. Чайковский считает, что если ему для выражения *его* творческих мыслей нужна *чужая* тема, то нет никаких оснований не взять ее.

Отсюда понятно, что то, что называется банальностью (при всей относительности этого понятия), легко может найти себе место в музыке Чайковского и действительно попадает в нее. Как часто встречаются в музыке Чайковского интонационные обороты, которые и тогда уже стали штампованными!

Пример 26

И не случайно из главной темы B-mollного фортепианного концерта Чайковского берлинский «шлагер-композитор» сделал куплеты уличной песни «Die Sänger von Finsterwalde», которые приобрели большую популярность. И только художественное чутье композитора всегда удерживало его на высоте даже на этом наклонном и скользком пути.

И самое главное — эпигонской банальности у Чайковского никогда не было. И это понятно. Чайковский не был эклектиком. Обвинение его в эклектизме с легкой руки Римана, а может быть, и Стасова, на том основании, что Чайковский испытал в своем творчестве влияния самых различных композиторов, сочетая в своей

музыке различные национальные колориты, и на ряду с самобытным, оригинальным писал и ординарное, банальное, — совершенно не основательно. Творческая самобытность Чайковского проявляется в каждом его сочинении. Чайковского сразу можно узнать по первому такту его музыки. [1] Ведь дело вовсе не в количестве композиторов, повлиявших на Чайковского, а в том, представляют ли эти влияния беспринципную смесь или они творчески переработаны композитором. И здесь не следует забывать, что Чайковский подходил к музыке прошлого и музыке ему современной очень критически. Чайковский не был беспринципен и брал, во-первых, только то, что ему было нужно, а во-вторых, даже это отобранное преломлял еще сквозь призму своих художественных убеждений. А то, что Чайковский как художник действительно впитал в себя широкие пласты западноевропейской и русской музыкальной культуры, — сыграло только положительную роль. Это и было причиной широты и разносторонности его творческого дарования.

Вот почему, в частности, Чайковский достигал в своей музыке такого органического сочетания русского песенного элемента с «западноевропейским» музыкальным языком. Правда, и за это противники Чайковского упрекали композитора и говорили о «неприятной смеси русского с западноевропейским», или иначе — «нижегородского с французским». Однако если разобраться в этом вопросе глубже, то нетрудно убедиться, что подобные обвинения Чайковского несостоятельны. Чайковский никогда и не стремился к созданию такого самобытного русского искусства, которое китайской стеной отгорожено было бы от европейской культуры и искусства. «Мы часть Европы» — убежденно говорил Чайковский о России. И, исходя из этого, он, естественно, признавал сочетание русского элемента с западно-

[1] Интересное определение индивидуального стиля Чайковского дает, например, Ларош (Собрание музыкально критических статей, т. II, часть 2-я. Издание Музсектора Гос. изд., 1924 г., стр. 153).

европейским музыкальным языком вполне законным и совершенно обоснованным.

Чайковскому не свойственны были новаторские искания в области музыкального языка. Он не был идеологом прогрессивного класса, в той мере, в которой им были в определенные периоды своей творческой деятельности Бетховен, Берлиоз, Лист, Вагнер, Даргомыжский, Мусоргский. Творческие замыслы Чайковского не требовали тех совершенно новых средств музыкального выражения, которые бывали подчас столь необходимы этим композиторам. Чайковский не был и декадентом типа Р. Штрауса, Дебюсси, Скрябина, Стравинского, и ему не свойственно было их стремление к рафинированной утонченности, изощренности или нарочитой сложности и грандиозности. Неудивительно поэтому, что музыкальная фактура сочинений Чайковского проста и не нова. Но она вместе с тем чрезвычайно гибка и разнообразна. Чайковский всегда сознавал «несостоятельность существующих теорий и неумение изобрести новую, состоятельную»[1] и в своем творчестве не руководствовался какой-либо предвзятой теорией, а критически использовал самые разнообразные средства музыкального выражения не только композиторов классиков, но и Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа, Берлиоза, Мейербера и даже Вагнера, к которому он всегда так скептически относился (ср., например, вторую часть 2-й симфонии Чайковского и «Тангейзера» Вагнера, среднюю часть «Франчески» Чайковского и «Тристана» Вагнера. А когда Чайковский писал в своей «Буре» картину спокойного моря, он нередко вспоминал мастерски написанное Вагнером вступление к «Золоту Рейна»). Вот почему в гармонии Чайковского и у всех перечисленных выше композиторов можно найти так много точек соприкосновения.

Чайковский внимательно следил и за современным ему творчеством как русских, так и западноевропейских композиторов. И творчество французских композито-

---

[1] Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 6 апреля 1885 г. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 34.

ров — Бизе, Делиба, Массенэ, Годара, итальянская опера с «Отелло» Верди (особенно веристы), музыка Грига — все это не только находило у Чайковского живейший отклик, но и определенным образом повлияло на его собственное творчество. К творчеству западноевропейских композиторов второй половины XIX столетия, примыкавших к академизму (Брамс, Сен-Санс, Франк), Чайковский оставался безучастен, творчества Брукнера, Малера, Г. Вольфа он не знал.

В области интонационно-мелодической характерен прежде всего сам музыкально-тематический материал Чайковского. Идя от натурализма, преодолевая его и сохраняя, так сказать, в «снятом виде», в сочетании с всевозможными ассоциативными моментами, Чайковский достигает предельной рельефности и образности своих музыкальных тем. Насколько конкретно осязаемо передает, например, Чайковский в своей h moll'ной теме вражды из «Ромео и Джульетты» сабельные удары и всеобщее возбуждение присутствующих или роковую обреченность во вступлениях к 4-й, 5-й, отчасти 6-й симфониям, как образно охарактеризовано большой септимой тромбонов ковыляние получеловека-получудовища Калибана в «Буре» или физиологическое ощущение ужаса в момент трагической развязки в увертюре-фантазии «Гамлет». Я уже не говорю о тех случаях, когда Чайковский непосредственно использует ассоциативные звучания, как, например, заупокойное пение, пастораль, арию Гретри в «Пиковой даме», «Со святыми упокой» в 6-й симфонии и многое другое. Почти вся торжественная увертюра «1812 г.» построена на этом принципе (см. стр. 253).

С тем же самым творческим принципом мы встречаемся при использовании Чайковским для своих сочинений русской и украинской (да и итальянской) народной песни. В этом использовании — меньше всего картинности, описательности, изображения жанровых сцен из «народной» жизни. Вот почему Чайковский не стремился, подобно, например, кучкистам, писать музыку в характере русской народной песни, не стремился дать

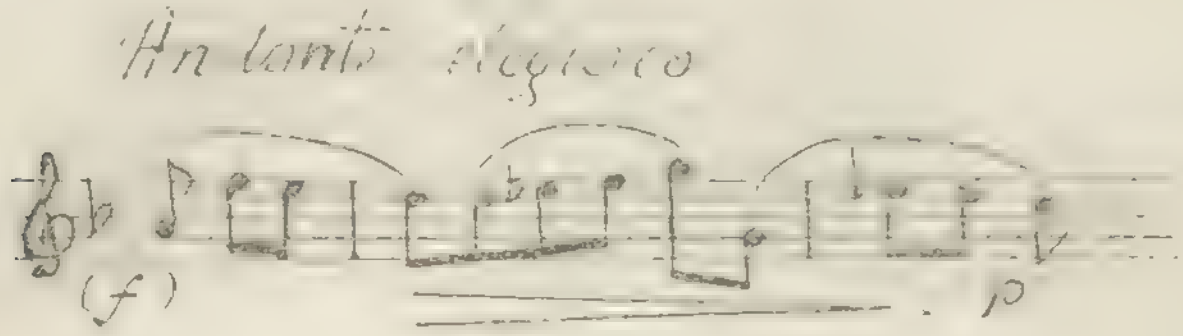
в своем творчестве возможно более точную копию русского народного искусства, где всякое привнесение инородных художественных элементов нарушает стильность музыкального произведения. Нет, Чайковский совершенно по-иному использовал в своем творчестве народную песнь и значительно более основательно творчески перерабатывал ее. На русскую песнь Чайковский смотрел только как на сырой материал для художественного творчества. И задача художника, по его мнению, заключается не в том, чтобы просто отшлифовать ее, к чему стремился, например, Римский-Корсаков, а именно творчески переработать. «Будучи взята сама по себе, —писал Чайковский,—в своем первобытном виде, русская песня как нечто лишенное закончено-художественной формы, как результат исключительно инстинктивного творческого процесса не может считаться произведением искусства. Это только семя, из которого художник может, при условиях таланта и знания, вырастить роскошное древо». [1]

И, действительно, в своем творчестве Чайковский применяет народную песнь лишь как музыкальный материал, имеющий определенное ассоциативно-смысловое значение. В случае надобности композитор изменяет и развивает ее, использует отдельными частями, с паузами, проводит в терцию, осложняет гармонически и полифонически, вводит в диатоническую структуру ее хроматизм, использует один и тот же мотив и в мажоре и в миноре и *всячески приноравливает ее* к нужному ему по творческому замыслу характеру и настроению.

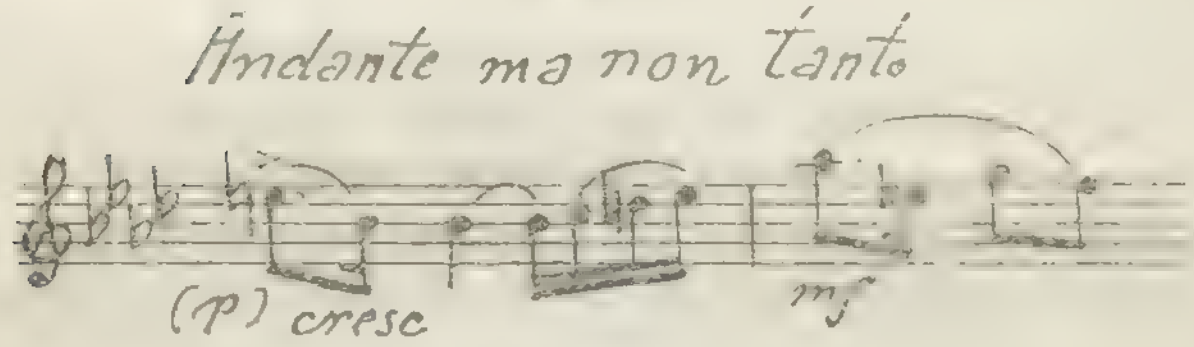
Рельефность и выразительность мелодий Чайковского достигается не только за счет более внешних ассоциаций. И для непосредственной передачи переживаний человека, самых различных оттенков его настроений, Чайковский находит соответствующее средство выражения. Как ярки, например, пьесы Чайковского, в которых чувствуется нотка скептицизма типа шумановского «Gri!-

[1] Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского, Москва 1898, стр. 307.

len», как напоминают Шопена с его глубокими элегическими настроениями задумчивости многие мелодические обороты музыки Чайковского



Пример 21



Пример 22

значительная часть которых, получая широкое распространение и за пределами концертной эстрады, приобретала характер бытующих интонаций. Всевозможные бытующие интонации и мотивы вообще часто встречаются в музыке Чайковского. Это и бытующая народная песнь городского склада, это и мелодические обороты распространенных тогда романсных напевов и цыганской песни, это и салонные лирические вальсы. Здесь Чайковский перекликается с теми русскими дилетантами-композиторами городского петербургского романса XIX века, которые, желая сделать его не столько принадлежностью концертной эстрады, сколько достоянием салона и домашнего обихода, всемерно стремились к простоте, доступности и выразительности своего музыкального языка.

В самом деле, Чайковский постоянно стремился к к простому, понятному и вместе с тем выразительному музыкальному языку. Чайковский отчетливо сознавал необходимость выработать такой впечатляющий музы-

кальный язык, на котором можно было бы обращаться не к одним только профессионалам - музыкантам или любителям музыки. И на оперу Чайковский как раз и смотрел как на жанр, наиболее доступный из всех родов музыки, для понимания самых широких масс. «Опера... — писал он, — дает возможность говорить музыкальным языком массе». [1]

Что музыка Чайковского проста и понятна, — известно всем. Повидимому, менее известно то, *как* Чайковский достиг этого. Способность Чайковского писать просто и выразительно — это, конечно, не результат только особой одаренности композитора. Нет, эта способность Чайковского вырабатывалась и совершенствовалась в процессе его композиторского роста так же, как и все остальные. В этом отношении чрезвычайно показательно сопоставление двух его опер (или, вернее, двух вариантов одной и той же оперы) — «Кузнеца Вакулы» и «Черевичек», написанных на тему гоголевской повести «Ночь перед Рождеством». Одиннадцать лет отделяют эти произведения. Но как далеко ушел Чайковский вперед за эти годы в своих творческих возможностях! Насколько интонационная сторона «Черевичек» проще и в то же время выразительнее! [2]

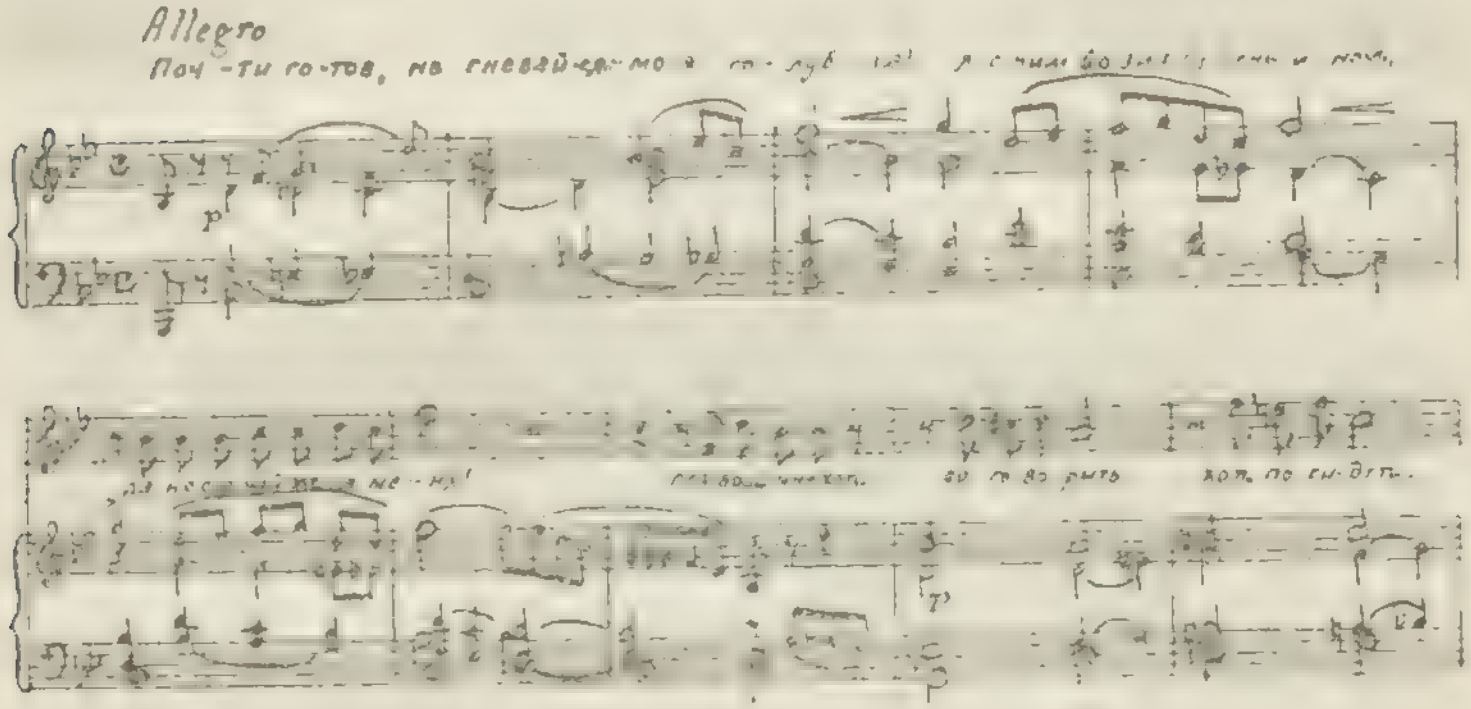
Чайковский долго и тщательно работал над вокальными интонациями оперы, прежде чем достиг полной убедительности их. Печатные клавиры «Кузнеца Вакулы» и записные книжки Чайковского испещрены набросками вокальных партий «Черевичек».

---

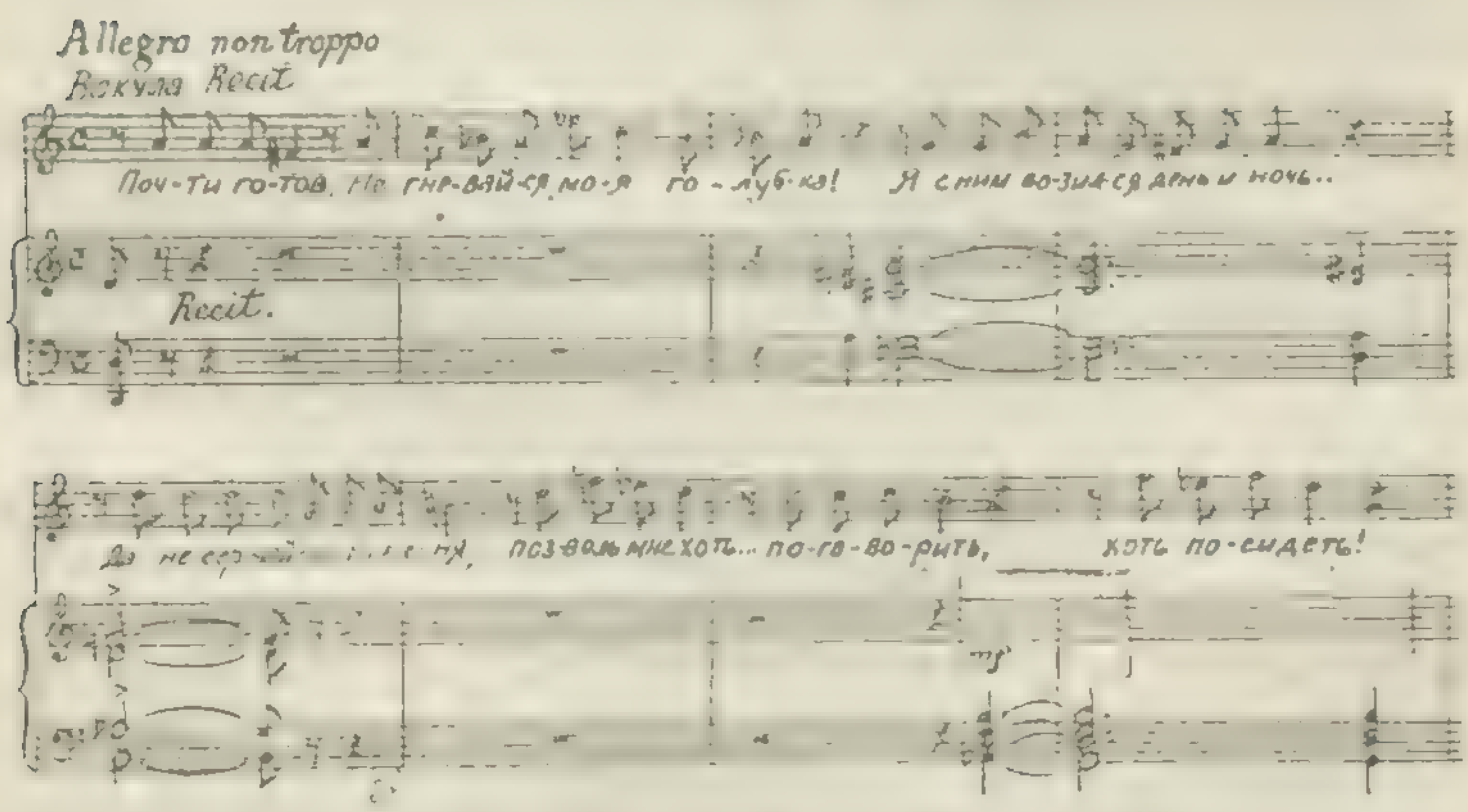
[1] Письмо Н. Ф. фон Мекк от 27 ноября 1879 г.

[2] Любопытно, что этого не заметил не только биограф композитора Модест Чайковский, который писал, что «все существенное осталось (в опере) неизменным», но и видный русский музыкальный критик времени Чайковского, друг композитора Ларош, который тоже отличие «Черевичек» от «Кузнеца Вакулы» увидел только в добавлении к первой опере новых номеров и расширении старых. Не сказала нового слова в этом отношении и последующая русская музыкальная критика. А как раз показательно-то именно сопоставление *тех* сцен оперы, которые были в «Кузнеце Вакуле» и сохранились, но подверглись переработке в «Черевичках».

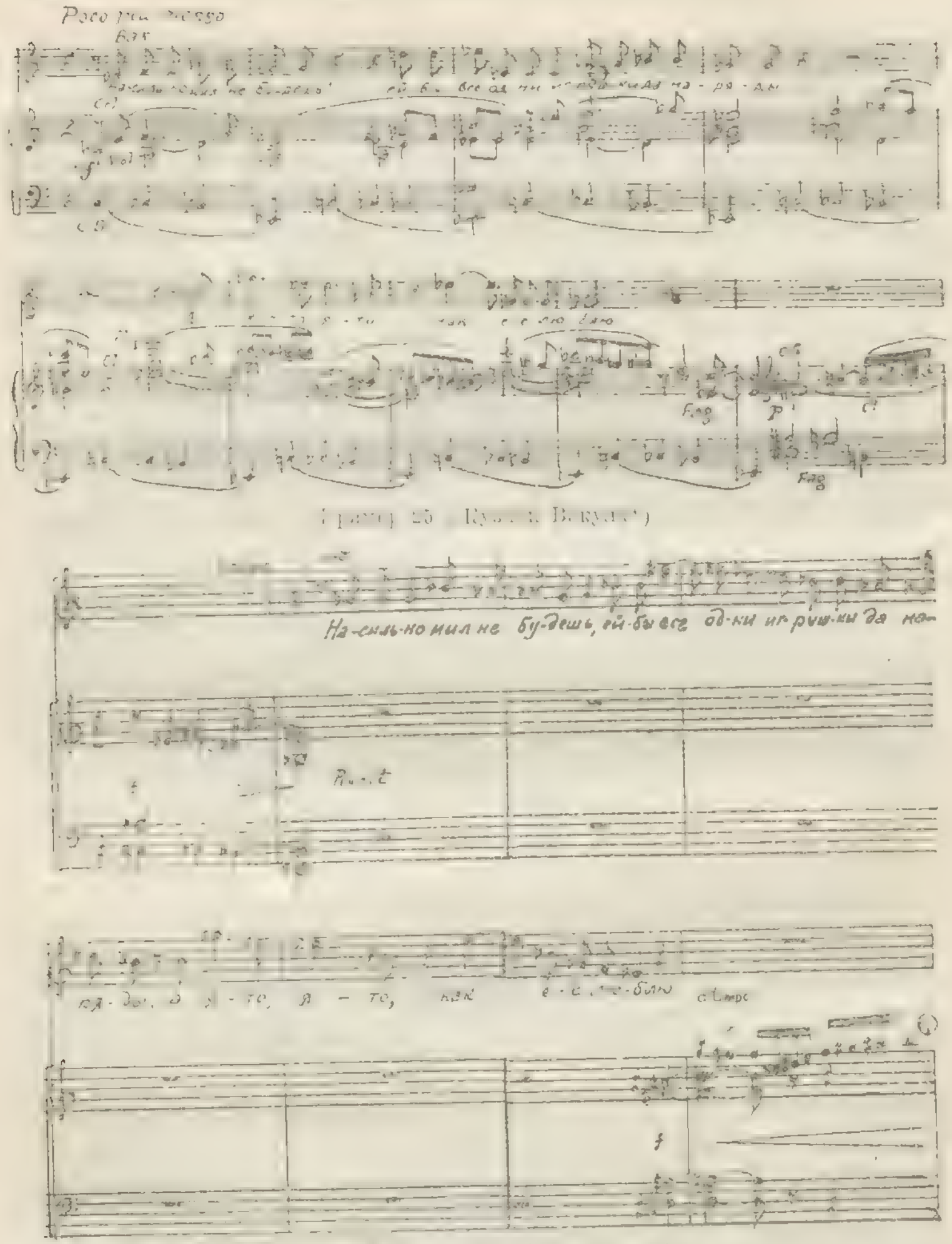
Чем же конкретно достигал Чайковский большей правдивости и выразительности, перерабатывая своего «Кузнеца Вакулу»? Общим упрощением музыкальной фактуры оперы, разгрузкой ее от совершенно невыразительных кусков музыки, чисто формально написанных «для заполнения пустого места», и заменой кантилены «напевным речитативом», построенным на гармониче-



Пример 23 („Кузнец Вакула")



Пример 24 („Черевички")



Пример 26 („Черевички")

ской основе [1] (отсюда та повествовательность тона, которая вообще свойственна вокальной музыке Чайков-

[1] В настоящей работе я лишен возможности заняться более подробным технологическим анализом музыки Чайковского,

ского). Ряд приведенных примеров параллельных мест из обеих опер наглядно иллюстрирует сказанное.

То же стремление к простоте в выражении своих музыкальных мыслей сказывается и в инструментовке Чайковского. Чайковский был крупнейшим мастером инструментовки - это было признано еще при жизни композитора, и не только в России, но и на Западе. Инструментальное мастерство Чайковского неизменно росло на всем протяжении его творческого пути. Но характерно, что оно росло не за счет увеличения оркестра и привлечения таким образом новых средств оркестровой выразительности извне. Нет, Чайковского не прельстил тот путь, по которому пошли симфонисты конца XIX столетия — Р. Штраус, Шенберг, Малер, доводя свои исполнительские коллективы до тысячи участников (8-я симфония Малера). Чайковский — мастер оркестровки рос только за счет использования внутренних выразительных возможностей оркестра. Чайковский удивительно верно схватывал самое существо каждого инструмента и добивался таким образом не только внешней красочности (а к этому он тоже стремился), но и большой впечатляющей силы. И если сопоставить поздние симфонические произведения Чайковского с ранними, то не трудно убедиться, что значительную перегрузку оркестра можно наблюдать как раз в ранних, когда он еще не умел раскрывать великое в малом и порой наивно думал, что все дело в количестве и необычности использованных инструментов.

Все изложенные выше замечания о стилистических особенностях музыки Чайковского с несомненностью констатируют одно: редкую цельность, определенность и, во многом, осмысленность творческих принципов этого художника-реалиста и совершенно исключительное богатство и разнообразие средств его музыкального выражения.

в которой гармония, несмотря на все полифоническое мастерство Чайковского, играет чрезвычайно существенную и интересную роль.

Заключение

МЕСТО ЧАЙКОВСКОГО В ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Подведем итоги: определим место Чайковского в истории музыки и выясним значение его для советской музыкальной культуры. Выше мы много говорили о профессионализме Чайковского. В истории русской музыки эта черта его творческой деятельности сыграла чрезвычайно существенную роль. В лице Чайковского русская музыка, в самых различных ее жанрах, поднялась на новый, более высокий этап своего развития и окончательно закрепила свое европейского масштаба значение. И не случайно, конечно, появление первых русских симфоний, симфонических поэм, оркестровых сюит, инструментальных концертов, камерных ансамблей и балетов связывается с именем Чайковского. Правда, в области симфонии и симфонической поэмы Чайковский имел предшественников, композиторов, которые до него и параллельно с ним сочиняли музыку в этих жанрах (Рубинштейн, Балакирев, Римский-Корсаков, Бородин). Однако в отношении этих жанров — и, особенно, симфоний — творчество Чайковского сыграло чрезвычайно существенную роль. Не следует забывать, что Рубинштейн в своем симфоническом творчестве овладевал лишь конструктивной схемой классической немецкой симфонии, а симфонии Бородина и Римского-Корсакова были явлениями в значительной мере эпизодическими. К тому же сим-

фонии Римского-Корсакова, в отличие от симфоний Чайковского, были жанровыми. Чайковский же, в противоположность Рубинштейну, осваивал для русской музыки не только внешне-конструктивную сторону западноевропейской симфонии, но и самую суть *симфонизма*. И он делал это, в отличие, например, от Бородина, не от случая к случаю, а *систематически*, поднимаясь в каждой следующей симфонии на новый этап развития своего художественного дарования, на новые невиданные до того русской музыкой высоты композиторского мастерства.

Как подлинный профессиональный композитор Чайковский постоянно работал над расширением своих композиторских возможностей, систематически изучал классическую и современную ему музыку. В условиях России того времени он обладал исключительной широтой музыкально-исторического кругозора. И в своем творчестве Чайковский подытожил развитие не только русской, но западноевропейской музыки XIX столетия, подобно тому как Бетховен — симфонист подытожил в свое время все предшествовавшее ему развитие европейской инструментальной музыки. *Симфонизм Чайковского является, таким образом, мировым этапом развития симфонизма вообще.*

Выдающийся мастер-профессионал, Чайковский был наделен в то же время и исключительной непосредственностью творческой натуры. Но мало того, вся громадная композиторская техника Чайковского была только *средством* для более правдивого и образного выражения его творческих мыслей. И только *благодаря этому* Чайковский достиг возможности передавать своей музыкой всю глубину и все тончайшие оттенки душевных переживаний. *Внутренний мир человека Чайковский раскрыл с предельной для своего времени полнотой.*

Все это обеспечило музыке Чайковского ту впечатляющую силу воздействия, которой она обладает и на сегодняшний день.

Сказанное определяет место Чайковского в истории музыки и причины столь сильного влияния его на твор-

чество последующих русских композиторов. И влияние Чайковского испытали не только такие композиторы, как Аренский или Рахманинов, которые были почти эпигонами Чайковского и подчеркивали как раз слабые, с нашей точки зрения, стороны его музыки — салонность, элегичность и пессимистичность. Влияния Чайковского не избежали, например, Скрябин, Метнер и во многом Танеев и Глазунов. Заметно повлиял Чайковский, наряду с Римским-Корсаковым, и на целый ряд второстепенных по значению русских композиторов-академистов: не находя у Римского-Корсакова прельщавшей их эмоциональной насыщенности, они обращались к Чайковскому. И даже такой композитор, как Стравинский, который сразу же смело встал на путь новаторских исканий, и тот не прошел мимо влияния Чайковского (например, в его балете «Поцелуй феи», написанном в стиле Чайковского и посвященном последнему).

Влияние Чайковского дошло и до советской музыки. Его испытал ряд выдающихся русских композиторов, работающих сейчас или работавших еще совсем недавно в советских условиях: Мясковский, Ипполитов-Иванов, Глиэр и др. Непосредственное воздействие музыки Чайковского на слушателей — также велико. Жизненность большей части его сочинений наглядно подтверждает наша повседневная концертная практика. Правда музыки Чайковского убеждает советского слушателя, а ограниченность его познания и бессилие порывов к лучшему он в своем сознании преодолевает. Вот почему в процессе критического освоения музыкального наследия прошлого Чайковский должен сыграть такую существенную роль.

Критически освоить Чайковского — это значит понять его во всей его силе и слабости, это значит оценить прогрессивное значение Чайковского, с исключительной силой художника-реалиста отразившего в своем творчестве русскую действительность пореформенного периода, и вместе с тем увидеть и всю ограниченность его классового познания, ограниченность его реализма. Это — во-первых. А во-вторых — *практически использо-*

сами для советской музыкальной культуры все положительные, актуальные еще на сегодняшний день, стороны его творчества. И, конечно, не верно видеть значение Чайковского в освоении только его композиторского мастерства и эмоциональной выразительности его музыки. Использованы должны быть и все такие по-настоящему еще не оцененные, но актуальные и действенные особенности его творчества и творческих принципов, как: *совершенно органическое* сочетание подлинного композиторского мастерства с глубиной эмоционального выражения, как его простой, понятный язык, достигнутый *без снижения художественной ценности* произведения, как понимание и *учет специфики* музыки. Далее — сама *творческая дисциплина* композитора-профессионала, который волей художника *управляет своим творческим процессом*, и, наконец, то стремление Чайковского к *обобщенному показу* явлений действительности, *в процессе их развития*, которые вытекают из реалистических установок симфониста Чайковского.

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЧАЙКОВСКОГО

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

(«Зимние грезы»)

g-moll

Op. 13; 1868 г. [1]

ПЕРВАЯ симфония написана Чайковским через год после окончания им Петербургской консерватории. И хотя эта симфония — первая его большая работа и одна из первых русских симфоний вообще, — тем не менее она носит уже явный отпечаток работы зрелого мастера. И наиболее чуткие, правда, очень немногие музыканты того времени сумели увидеть уже в этом сочинении крупное дарование Чайковского.

Симфония состоит из четырех частей:

1. «Грезы зимней дорогой» (Allegro tranquillo).
2. «Угрюмый край, туманный край» (Adagio cantabile).
3. Скерцо.
4. Финал.

Первая часть симфонии открывается, без какого-либо вступления, изложением лирической темы, спокойно и мягко звучащей на фоне тремоло скрипок.

[1] Переработана в 1874 г.

Пример 27

Тема эта повторяется в разных голосах, в разных тональностях (первая часть симфонии вообще характерна неожиданной, но мягкой сменой гармоний). Первую тему сменяет другая, такого же спокойного лирического характера, немного в стиле русской песни.

Пример 28

Темы почти не контрастируют. [1]

Длительная пауза всего оркестра знаменует конец экспозиции. Беспокойным ритмическим рисунком начинается разработка. Но ожидаемого драматизма в ней нет. В разработке — много статики. Повторение и варьирование музыкального материала преобладает над его развитием. В разработке много и совершенно нового музыкального материала.

Новая длительная пауза и — большое crescendo на контрабасах и виолончелях (затем вступают валторны и деревянные духовые) приводит к репризе.

Музыка второй части по своему характеру напоминает протяжную русскую песнь: растет, ширится, на разные лады переливается одна бесконечная мелодия. И сколько в ней глубины и выразительности! Чайковский писал эту часть летом 1866 года во время поездки по Ладожскому озеру. Быть может, впечатления от су-

[1] В первоначальном варианте симфонии вторая тема значительно больше контрастировала с первой. Но она не понравилась бывшим учителям Чайковского — А. Рубинштейну и Н. Заремба и по их советам была заменена другой.

ровой карельской природы и запечатлены композитором в этом анданте. Заголовок этой части симфонии подтверждает догадку.

Скерцо — небольшая, шумановского характера, пьеса, написанная Чайковским еще в консерваторский период. Средняя часть скерцо (трио) — лирический вальс с салонным отпечатком—ярко обнаруживает стремление композитора к использованию в своей музыке бытовавших тогда интонаций.

Финал симфонии построен по схеме сонатного аллегро. Начинается он вступлением, состоящим из двух частей: первая — минорная (g-moll'ное andante lugubre) — построена на теме русской народной песни «Цвели

Пример 29

цветики», вторая — g-dur'ное allegro moderato — на этой же теме, но не в миноре, а в мажоре.

Основная часть финала — Allegro maestoso — начинается tutti с подвижной темы:

Пример 30

В качестве второй темы использована уже известная нам по интродукции песнь «Цвели цветики». Сначала мягко звучит она в фаготах, альтах и виолончелях, затем полным голосом в деревянных духовых.

Экспозиция кончилась; начинается разработка. Канонически повторяется, каждый раз тоном выше, мотив русской песни (несколько измененный). Слышатся отго-

лоски первой темы аллегро. Появляется новый мотив:

Пример 31

Он имитируется в разных голосах оркестра (фугато).

Новое tutti всего оркестра — и первая тема звучит в своем полном виде. Начинается реприза. Но в ней отсутствует вторая тема. В этот момент, когда она должна появиться, начинается кода, состоящая, подобно вступлению, из двух частей: первая — e-moll'ное andante lugubre, вторая — g-dur'ное allegro vivo, построенное на теме песни «Цвели цветики». Широко и мощно звучит она в последний раз в деревянных духовых и струнных; снова слышатся отголоски первой темы, и бравурный финал заканчивает симфонию.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ

c-moll

Op. 17; 1873 г.

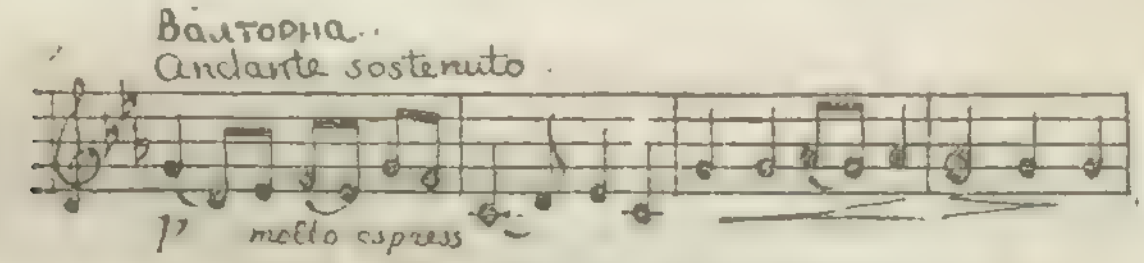
Вторая симфония была задумана Чайковским и вчерне написана летом 1872 г. в Каменке, на Украине. Украинская народная песнь явно повлияла на музыку этого произведения. Во всех частях симфонии Чайковский или непосредственно использует украинскую народную песнь или сочиняет свои мелодии в ее стиле. Украинский национальный колорит был настолько заметен в этой симфонии, что она получила среди музыкантов, современников Чайковского, название «малороссийской» (или «Симфонии с журавлем», по главной теме ее финала — украинской песне «Журавель»).

Сочинение второй симфонии было воспринято композиторами кучкистами как переход Чайковского на их позиции. Первое, «домашнее» исполнение новой симфонии в балакиревском кружке вызвало настоящий взрыв энтузиазма. «На вечере у Римского-Корсакова,— пишет Чайковский брату Модесту Ильичу,— вся компания меня чуть не разорвала на части от восторга». Особенно понравился финал. И это понятно: он так соответствовал художественным идеалам кучкистов, их интересу к русской народной песне, их стремлению к созданию самобытного русского искусства. Однако менять своих творческих позиций Чайковский и не думал. И сочинение композитором своих следующих симфоний определенно показывает, что он неизменно шел своим собственным творческим путем (см. об этом стр. 57).

Симфония состоит из четырех частей:

1. Andante sostenuto. Allegro vivo.
2. Andantino marziale.
3. Скерцо.
4. Финал.

Начинается симфония вступлением, построенным на украинском варианте русской народной песни «Вниз по матушке по Волге» (andante sostenuto).



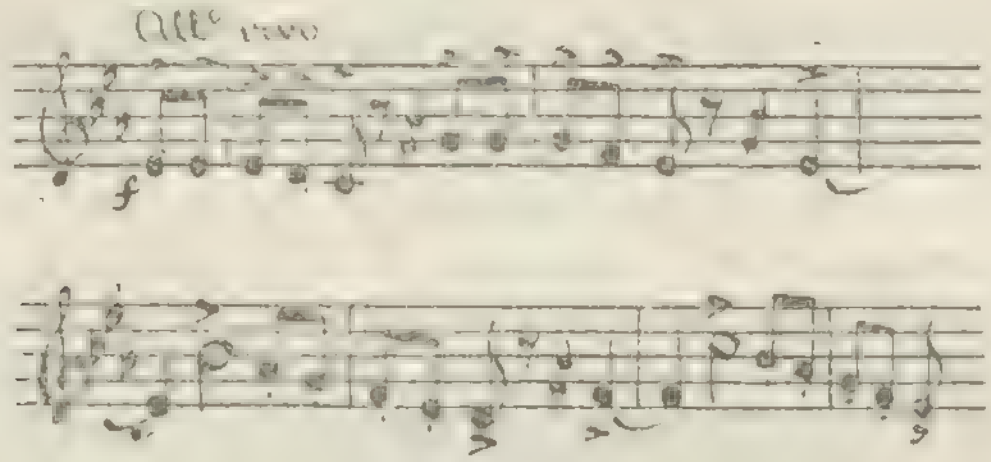
Пример 32

Мотив этой песни появляется еще раз в середине первой части (в разработке) и самом конце ее.

Следующее аллегро строится на двух основных темах (прим. 32-а и 33).

Вторая часть симфонии — маршеобразного характера андантино с певучей темой в средней части. Музыка ее заимствована из уничтоженной Чайковским оперы «Ун-

дина». Там она сопровождала свадебное шествие Гульбранда и Бертальды.



Пример 32 а

Пример 33

Третья часть — скерцо, трио которого построено на теме украинского народного характера:

Пример 34

Финал — яркий контраст сгущенно-мрачным краскам первой части — представляет собой мастерскую разработку веселой украинской народной песни «Журавель». Задумчивой сосредоточенности композитора, поглощенного своими мыслями и переживаниями в первой части симфонии, противопоставляется в ее финале жизнерадостная картина праздничного народного веселья, которому всегда так завидовал Чайковский.

Начинается финал небольшим слегка помпезным вступлением (Moderato assai), в котором уже проскальзывает будущая тема. После длительной паузы она изла-

гается целиком в полном виде (Allegro vivace). А вслед затем начинается блестящая разработка этого мотива, в различных мелодических, гармонических сочетаниях и оркестровых красках. [1]

Вторая симфония имеет две редакции. Через шесть лет после ее сочинения она была капитально переделана композитором: первая часть была написана заново (хотя и с использованием некоторой части музыкально-тематического материала первой редакции), скерцо значительно переработано, в финале сделаны купюры. В настоящее время симфония исполняется в ее второй редакции.

ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ

D-dur

Op. 29; 1875 г.

Третья симфония — первое «европейского» масштаба сочинение Чайковского. Это уже последняя ступень к таким капитальнейшим его произведениям, как четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». В этой симфонии влияние Шумана, вообще свойственное раннему Чайковскому, проявляется особенно отчетливо. Оно сказывается даже на конструкции симфонии, по-

[1] По существу этот финал представляет собой блестящие вариации на тему украинской песни «Журавель», хотя по схеме — это сонатное аллегро. Но вторая, лирическая тема финала:

Пример 35

совершенно заслоняется мастерской разработкой мотива «Журавель».

добно Es-dur'ной симфонии Шумана состоящей из пяти частей.

1. Moderato assai. Allegro brillante.
2. Alla Tedesca («В немецком роде»).
3. Анданте.
4. Скерцо (как и у Шумана, с двумя трио).
5. Финал.

Начинается симфония вступлением, построенным на двух темах. Первая — в медленном темпе похоронного марша, вторая — в более подвижном, все время ускоряющемся; от нее начинается подход к главной теме. Чайковский сознательно делает на нем большой акцент, заставляя слушателя насторожиться, перед тем как появляется светлая, стремительная первая тема аллегро маршеобразного характера:

Пример 36

Вторая тема контрастирует с первой. Это рельефная, певучая мелодия (гобоя) с аккомпанементом серенадного характера (прим. 37).

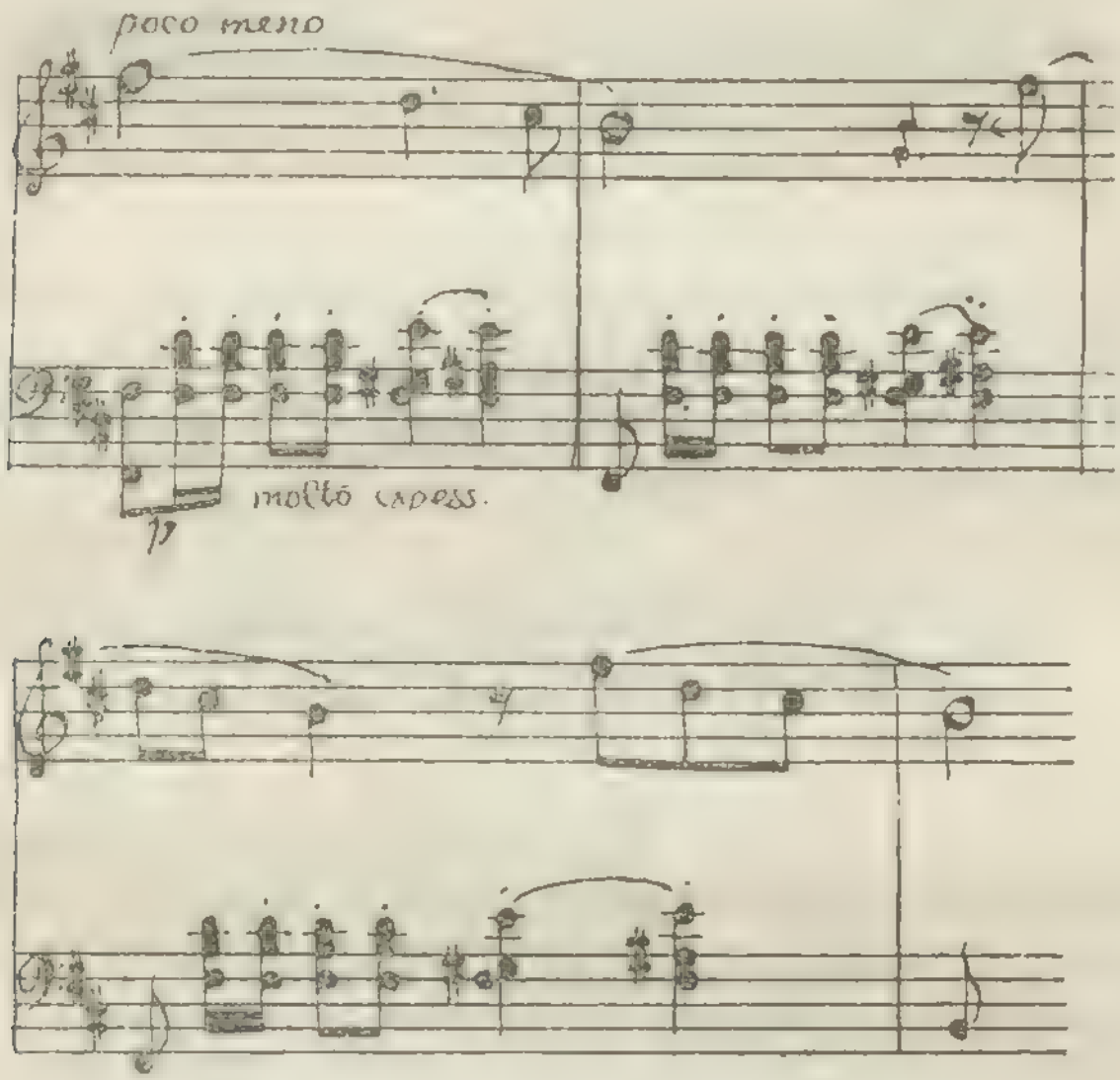
К ней примыкает новый мотив (прим. 38).

Экспозицию заканчивает длительная педаль на *ми* (в верхних голосах слышны отголоски первой темы), которая эффектно разрешается в A-dur.

Далее следует фугированная разработка первой темы. В валторне и флейтах проскальзывают отголоски второй темы. Вторичное появление первой темы в репризе, после большой драматически-напряженной разработки, звучит еще более мощно и бодро (tutti). Ее контраст со второй темой еще более заострен. Длительную педаль (на этот раз на *ля*) сменяет развернутая кода (D-dur).

Вторая часть — Alla Tedesca — написана в стиле старинного немецкого вальса. Это небольшая трехчастная

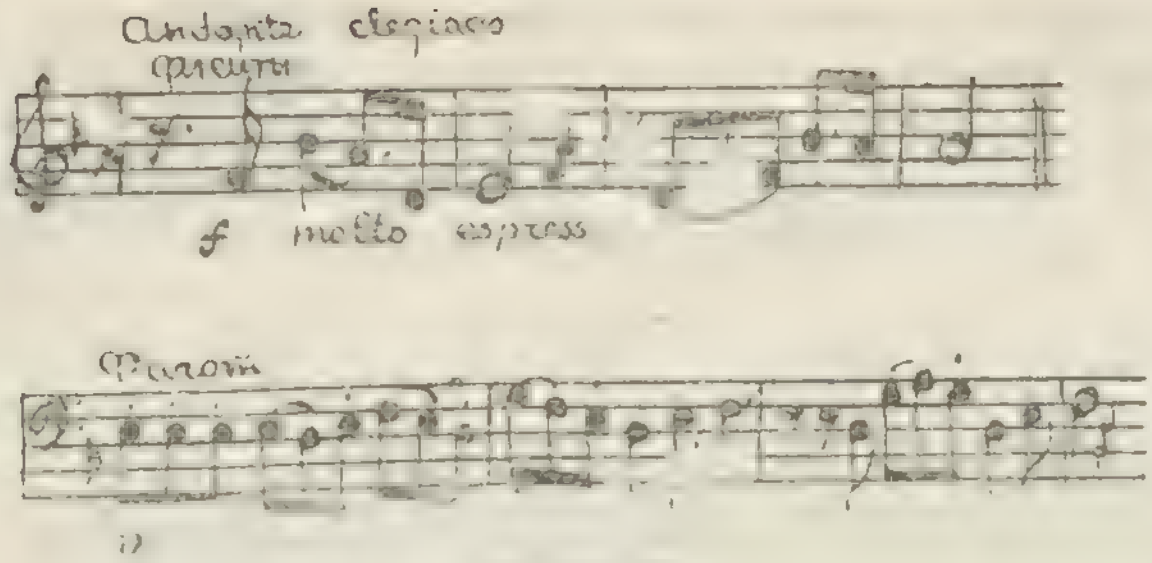
пьеса (в трио вальса постепенно начинает внедряться основная тема его, чем достигается незаметный, органичный переход от средней части к третьей), имеющая характер интермедии. Это «лишняя» часть, если исходить из схемы четырехчастной симфонии.



Пример 37

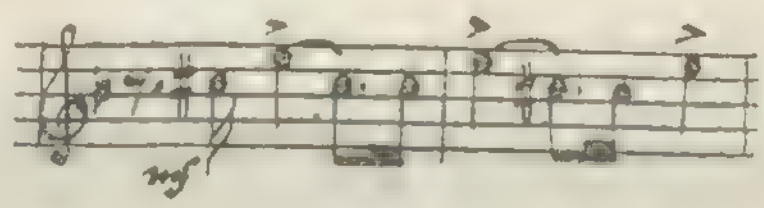
Пример 38

Третья часть—элегическое анданте. По своему общему сосредоточенному, задумчивому настроению оно напоминает «Грезы зимней дорогой» из первой симфонии; по характеру музыки—лирику «Евгения Онегина». Тихой грустью овеяна уже первая его тема:



Пример 39

Точно безответные вопросы, с каждым их появлением все более и более мучительные, назойливо повторяются затем восходящие интонации (прим. 40) и, наконец, сокрушаются первой темой.



Пример 40

Появляется вторая тема:

Пример 41

Напряженно звучит она, стремясь разорвать гнетущее настроение начала. Но глухие триоли струнных, начиная с басов, сокрушают все ее порывы. Снова звучат безответные вопросы — восходящие интонации. Еще интенсивнее становятся после этого порывы второй

темы (теперь в ре-мажоре), достигая сильного драматического пафоса (tutti), но заканчивается эта часть все же настроением ее начала.

Четвертая часть — скерцо. Его начало — настоящее звуковое perpetuum mobile (постоянная перекличка первых скрипок и кларнета, а затем и других инструментов). Ему контрастирует трио легкого, маршеобразного, шумановского характера. В смелых, неожиданных гармонических сдвигах трио все время слышатся фанфары. Звук *ре*, взятый валторнами в начале, проходит через все трио. Своеобразная оркестровая каденция струнных и резкие возгласы валторн предвещают возвращение «perpetuum mobile». Перед самым концом скерцо еще раз появляются фанфары (сокращенное 2-е трио). Заключает эту часть тема ее начала.

Финал симфонии — блестящий полонез. Сразу же, без всякого вступления, начинается помпезная, величественная музыка торжественного шествия, сначала несколько сдержанная, но постепенно принимающая все более и более оживленный характер (все время «подступы» к FF). Построение финала—трехчастное. Средняя часть его основана на выразительной певучей теме, напоминающей «Девицы красавицы» из «Евгения Онегина». После этой медленной части (трио полонеза) снова слышится основная тема танца. Затем на ней строится фугато. В последний раз победно звучит в своем полном виде тема полонеза, и большая, развитая кода эффектно заканчивает всю симфонию.

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ

f-moll

Op. 36; 1877 г.

Четвертая симфония написана Чайковским в переломный год его жизни. Начата она в Москве в мае 1877 года, кончена же,—уже после пережитого им в этом году перв-

ного потрясения,—в Италии зимой 1877—1878 гг. Этим обстоятельством объясняют иногда разнохарактерность отдельных частей этой симфонии, справедливо замечая, что потрясающий драматизм первой из них слишком отличается от более спокойной музыки средних частей и доходящего до грубости веселого разгула финала. Однако это не так. Все части четвертой симфонии *вчерне* были закончены в мае 1877 года, и вся дальнейшая работа Чайковского над этим произведением заключалась в том, чтобы *доработать* и зафиксировать на бумаге замысел, уже ранее сложившийся в готовую симфоническую концепцию. А контраст первой части симфонии и ее финала — это ярчайшее выражение беспочвенности русского народнического движения конца 70-х годов (см. об этом стр. 57).

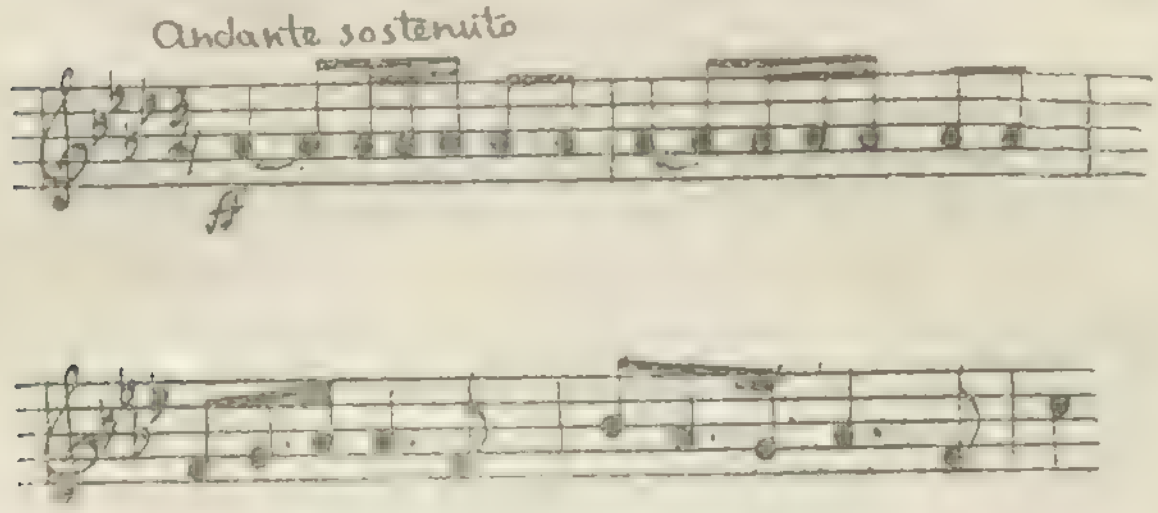
Четвертая симфония Чайковского не является программным сочинением; однако в ней все настолько образно, почти сюжетно изложено, что даже сам автор попытался объяснить словами,— конечно, в общих чертах,— то, что он хотел выразить своей музыкой. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 17 февр. 1878 г. Чайковский рассказал программу четвертой симфонии. Но, перечитав письмо, он ужаснулся неясности и недостаточности этой программы. И месяцем позже (27 марта) Чайковский писал Танееву уже более осторожно: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности; это возбудило бы насмешки и показалось бы комично». Эти замечания ясно показывают, что и нам к изложенной ниже авторской программе 4-й симфонии, особенно в ее деталях, следует относиться очень осторожно.

4-я симфония состоит из четырех частей:

1. Andante sostenuto. Moderato con anima.
2. Andantino in modo di canzona (андантино в характере песни).
3. Скерцо.
4. Финал.

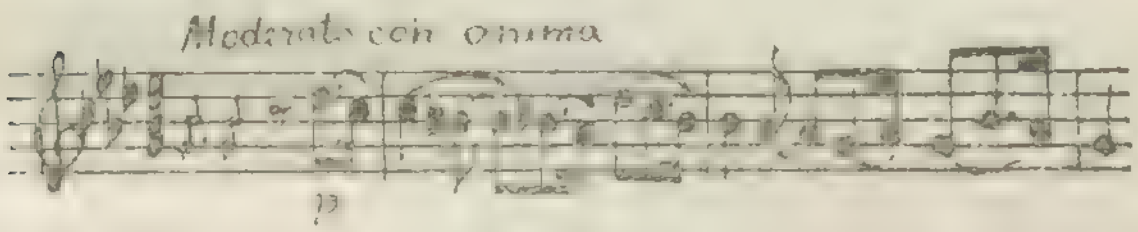
Программу первой части симфонии Чайковский определяет следующим образом:

«Интродукция есть *зерно* всей симфонии, безусловно главная мысль:



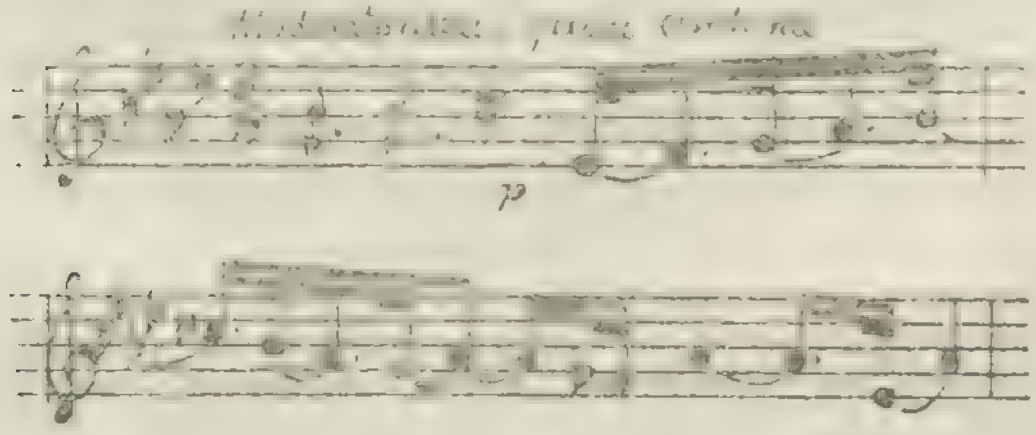
Пример 42

Это фатум, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как Дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь. Остается смириться и бесплодно тосковать:



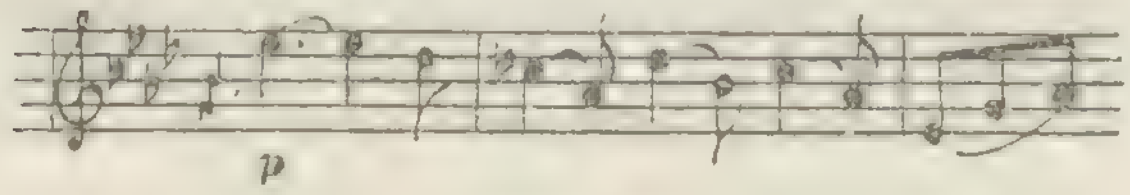
Пример 43

Безотрадное и безнадежное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы:



Пример 44

О, радость! по крайней мере, сладкая и нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пропесся и манит куда-то:

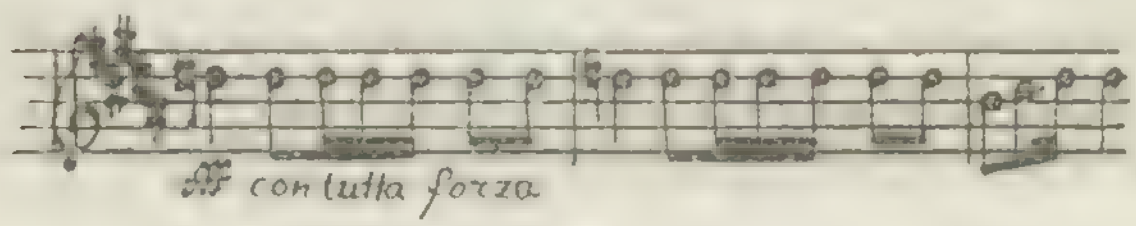


Пример 45

Как хорошо! как далеко теперь уж звучит неотвязная первая тема аллегро. Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто.

Вот оно, вот оно, счастье!!!!

Нет, это были грезы, и *фатум* пробуждает от них:



Пример 46

Итак, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности с скоропроходящими сновидениями и грезами о счастьи; пристани нет. Плыви по этому морю, пока оно не охватит и не погрузит тебя в глубину свою».

В этой программе Чайковский изложил основные мотивы (одновременно и музыкальные и психологические) экспозиции первой части симфонии. Но они делают совершенно ясным и *общий* характер содержания всей этой части.[1] Ведущую роль в ней действительно приоб-

[1] В своих деталях словесное описание содержания 4-й симфонии, данное Чайковским, не везде совпадает с музыкой. Так, например, когда Чайковский говорит: «грезы охватывают малопомалу душу вполне» — тема грез уже уходит, и на слова: «Вот оно, счастье!» приходится уже безотрадная тема.

ретает тема фатума. Роковая обреченность явно чувствуется и в первой теме аллегро; она проявляется и в теме «вальса». [1]

Не случайно, конечно, ритмический костяк интродукции сохранен и в первой теме, слышится и во второй, а в разработке он заполняет собой все пространство (унисоны, аккорды), переплетаясь с трубными возгласами начала интродукции. И появление первой темы в репризе дано не в первоначальном ее виде (начало ее можно определить только формально; по существу же это *продолжение* разработки). Единую линию драматического развития не сковывает таким образом трехчастная схема сонатного аллегро.

Вторая часть симфонии контрастирует с первой своим спокойным, уравновешенным характером. Повторение и варьирование тем преобладает в ней над их развитием и разработкой. Несколько раз в одной тональности, но в различном гармоническом и контрапунктическом облачении, появляется первая, певучая тема этой части:

Пример 47

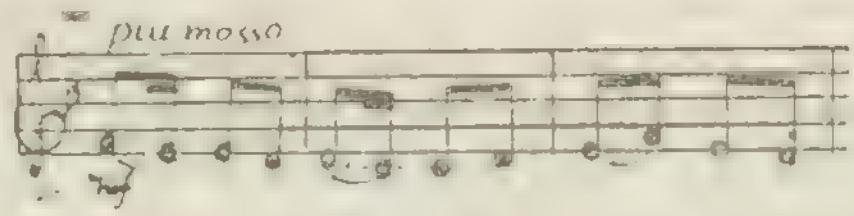
чередуясь с суровым «хоралом»:

Пример 48

---

[1] По свидетельству Н. Кашкина («На память о Чайковском», стр. 46) в черновом наброске 4-й симфонии около этой темы стояла надпись «Souvenirs d'un bal» («Воспоминания о бале»). На хранящейся в библиотеке Московской консерватории партитуре и клавире этой симфонии такой надписи нет.

Некоторое оживление в анданте вносит лишь развитие третьего мотива:



Пример 49

«Вторая часть симфонии, — пишет Чайковский,— выражает другой фазис тоски. Это то меланхолическое чувство, которое является вечерком, когда сидишь дома один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уж *было* да *прошло*, и приятно вспомнить молодость, и жаль прошлого, и нет охоты начинать жить снова.— Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться, вспомнить многое. Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла. Были и тяжелые моменты, незаменимые утраты. Все это уж где-то далеко. И грустно, и как-то сладко погружаться в прошлое».

Третья часть симфонии — скерцо. Его средняя часть— трио — несколько приближается к характеру русской песни.

Авторское истолкование программы скерцо — менее конкретно.

«Третья часть,— пишет Чайковский,— не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, когда выпьешь немножко вина и испытываешь первый фазис опьянения. На душе не весело, но и не грустно. Ни о чем не думаешь; даешь волю воображению, и оно, почему-то, пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка (трио. *А. Б.*). Потом где-то вдали прошла военная процессия (Tempo primo после трио, но до вторич-

ного появления основного мотива скерцо. *Л. Б.*). Это те совершенно не связанные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они и не имеют ничего общего с действительностью: они странны, дики, несвязны».

Финал симфонии построен на теме русской народной песни «Во поле березанька стояла», разработка которой все время переплетается с другой его темой:

Пример 50

Яркими, сочными красками рисует Чайковский картину безудержного народного веселья.

«Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, — пишет Чайковский об этом финале, — смотри на других людей. Вступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь беспредельно радостным чувствам».

Но в самый разгар веселья неожиданно врывается трубная тема интродукции — тема фатума.

«Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный *фатум* опять является и напоминает о себе».

Но не долго звучит тема фатума; снова появляется первая тема финала (пример 50). Напряженно пате-

тически звучит она, но все же приводит к светлому веселому концу.

«Но другим до тебя нет дела. Они даже и не обернулись, не взглянули на тебя и не заметили, что ты одинок и грустен. О, как им весело, как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты! Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно».

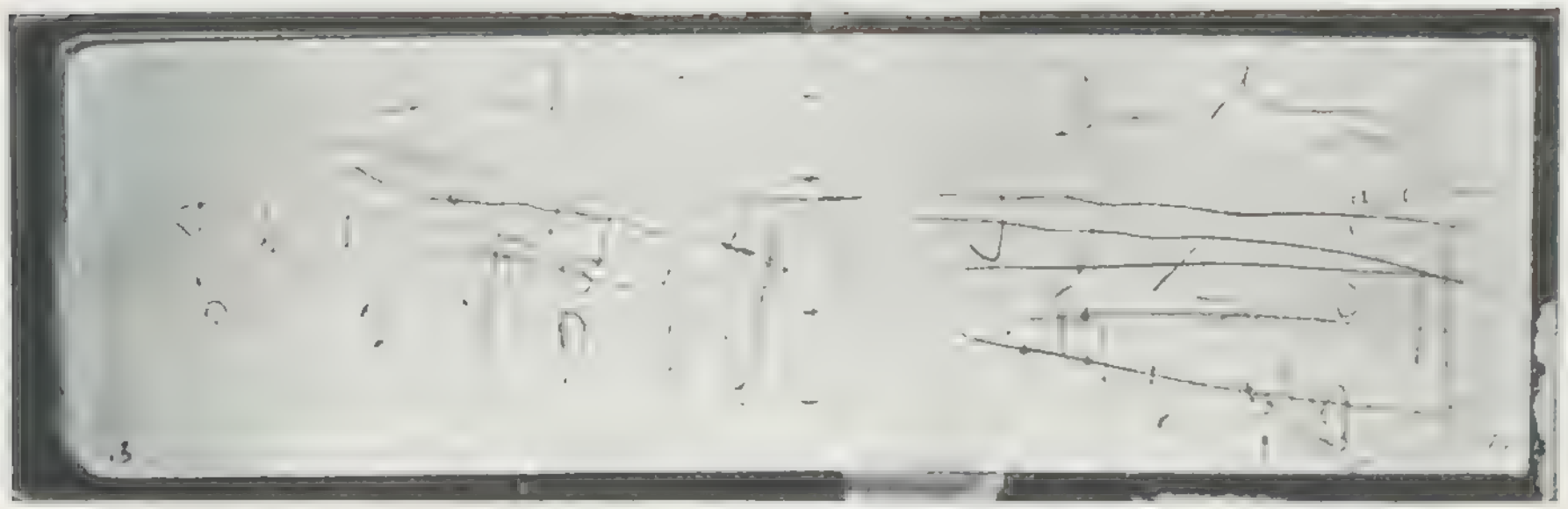
Однако впечатление от появления в финале темы фатума не исчезло бесследно. Ведь финал симфонии — не просто жанровая картина народного веселья, а попытка композитора найти в нем *забвение*. Но «фатум» разбил все грезы и заставил его снова обернуться к действительности. И веселие в конце симфонии, вопреки ее программному истолкованию, дается в значительной мере формально. И показательно: народная песнь «Во поле березанька стояла», после внедрения в финал темы фатума, больше уже не появляется.

ПЯТАЯ СИМФОНИЯ

e-moll

Op. 64; 1888 г.

Рок, фатум, о которых говорит Чайковский в своем объяснении замысла четвертой симфонии, принимает в дальнейшем в его музыке реально ощутимые формы — это те темы вступления к большим симфоническим и оперным произведениям, которые проходят затем через все его части. С ними мы встречаемся в четвертой и пятой симфониях, в «Манфреде», увертюре-фантазии «Гамлет», «Пиковой даме» (баллада Томского). Следы этого творческого принципа сохранились еще и в шестой симфонии. Мотив вступления к пятой симфонии играет существенную роль *во всех* ее частях. Если по-



Записная книжка Чайковского.
Запись, сделанная во время прогулки.

Записная книжка Чайковского.
Эскизные наброски Andante из 5-ой симфонии

Albert-Halle.

TSCHAIKOWSKY

Feier

Mittwoch, den 21. März, Abends 7½ Uhr

Symphonie-Concert.

Dirigent.

Dr. Alexander Ilyessin

Solistin: Frau **Sophie Menter.**

k. und k. Kammervirtuosin.

Verstärktes Winderstein-Orchester.

PROGRAMM.

1. Symphonie No. 5, op. 64 E-moll.
2. Romeo und Julia, Symphonie [illegible]
3. Clavierconcert No. 2 [illegible]
4. Suite für Orchester aus dem Ballet „Nussknacker“,

[illegible] Compositionen von P. Tschaikowsky.

Программа музыкальнаго празднества, посвященнаго Чайковскому.

добные примеры тематического связывания всех частей мы встречаем и раньше (Мендельсон, d-moll'ная симфония Шумана, «Американская симфония» Дворжака), то тем не менее оно нигде, исключая программные симфонии Берлиоза, не принимало таких размеров, нигде не разрасталось до творческого принципа, программно обосновывающего этот прием.

В одной из своих записных книжек, датированной 1888 г.,[1] Чайковский следующим образом определил программу первой части пятой симфонии:

> «*Интрод[укция]. Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповед[имым] предначертание[м] Провидения.*
>
> *Allegro I) Опыт,[2] сомнения, жалобы, упреки к Х.Х.Х.*
>
> *II) Не броситься ли в объятия веры???*

Так определил композитор значение интродукции и обеих тем аллегро первой части. Но, конечно, это авторское программное истолкование проливает свет и на содержание всей симфонии. Именно в этом произведении беспочвенность Чайковского, незнание, что делать, его идейный тупик выразились наиболее ярко. Не видя из него выхода, он стонет, жалуется, в порывах отчаяния клянет судьбу, посылает упреки... но к кому, он и сам хорошо не знает. Его прежний религиозный скептицизм начинает колебаться. Не надеясь на свои силы, ища поддержки для борьбы с роком, Чайковский обращается к вере. Но и это не удовлетворяет его, сомнения не покидают его — он не верит. И вот он хватается за каждую возможность спасения, как утопающий за соломинку. «Луч света», пишет Чайковский в эскизных набросках 2-й части этой симфонии над одной из ее тем (см. рис.), которая затем

[1] Пятая симфония сочинялась с начала июня до 14 августа 1888 г.

[2] Это слово написано очень неразборчиво, вследствие чего здесь возможна ошибка.

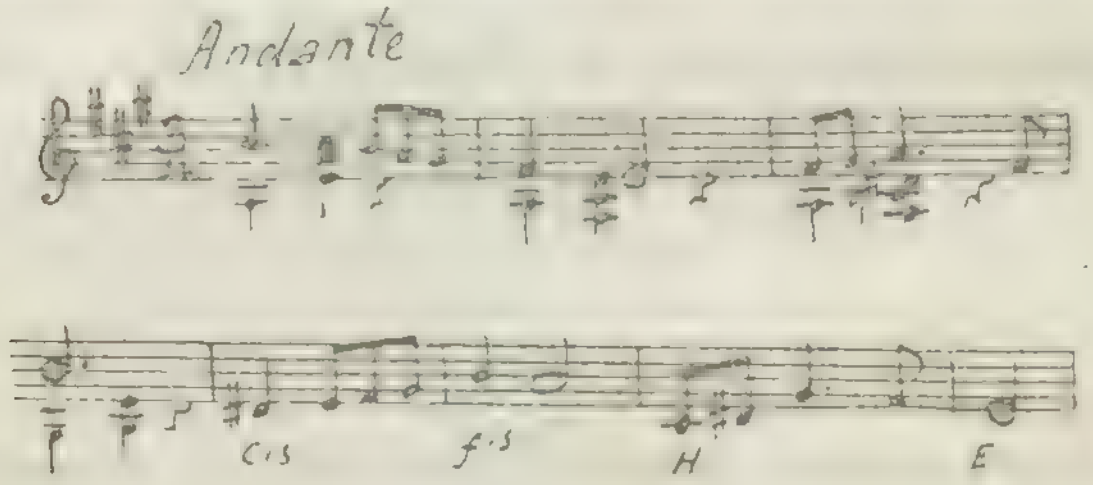
превратилась во вторую тему этой части [1] (пример 58). Но рок безжалостен; он сокрушает всякие надежды. И, прибавляя к этой теме намеку басового голоса, Чайковский добавляет под строчкой: «Внизу ответ: нет, нет надежды».[2] И Чайковскому остается одно: склониться перед судьбой. Вот почему тема рока, тема преклонения перед судьбой, которой и начинается симфония (пример 52), проходит через все четыре ее части и так мощно, победно, уже в мажоре, звучит в финале.

Изложив программу пятой симфонии, Чайковский там же добавил: «чудесная прогр[амма]. Лишь бы выполнить».

Выполнил ли он ее? В полной мере, конечно, нет. И не только потому, что содержание симфонии шире ее программы, но и потому, что Чайковский не находил еще тогда соответствующих средств музыкального выражения для этих новых идей роковой обреченности.

---

[1] Пластическая ясность, простота и выразительность музыки анданте не сразу дались Чайковскому. Он много и мучительно работал над этой частью, прежде чем нашел нужные средства музыкального выражения своих творческих мыслей. Так, первая тема анданте в первоначальных эскизах имела следующий вид:



Пример 51

(позже она была использована для вальса из этой же симфонии).

[2] Эта мысль (о басовом голосе) осталась неиспользованной, так как Чайковский нашел другую, более выразительную возможность изобразить музыкальными средствами врывающийся и все сокрушающий рок (внедрение в анданте темы интродукции).

Однако от мысли написать симфонию, которая полностью соответствовала бы этой программе, Чайковский не отказался. Настроения, подобные изложенному в программе, не исчезали у Чайковского до конца его жизни. И любопытно: как приложимо, например, это программное истолкование пятой симфонии и к первой части шестой! Кажется даже, что там оно находит еще более яркое музыкальное выражение. Быть может, композитору, для того чтобы полностью выразить музыкально круг новых идей и настроений, понадобилась предварительная работа над двумя симфониями (пятой и уничтоженной шестой)? Но в шестой («Патетической») к этому замыслу примешиваются и другие настроения: сомнения в смысле жизни и страх смерти.

Ко всему сказанному о творческом замысле пятой симфонии и ее авторском программном истолковании, для того чтобы вполне уяснить значение отдельных ее частей и их конструктивные особенности, остается добавить немного. Конструктивно эта симфония чрезвычайно проста, несмотря на громоздкость финала и тематическое единство музыкального материала различных частей ее. Она состоит из четырех частей:

1. Andante. Allegro con anima.
2. Andante cantabile con alcuna licenza.
3. Вальс.
4. Финал.

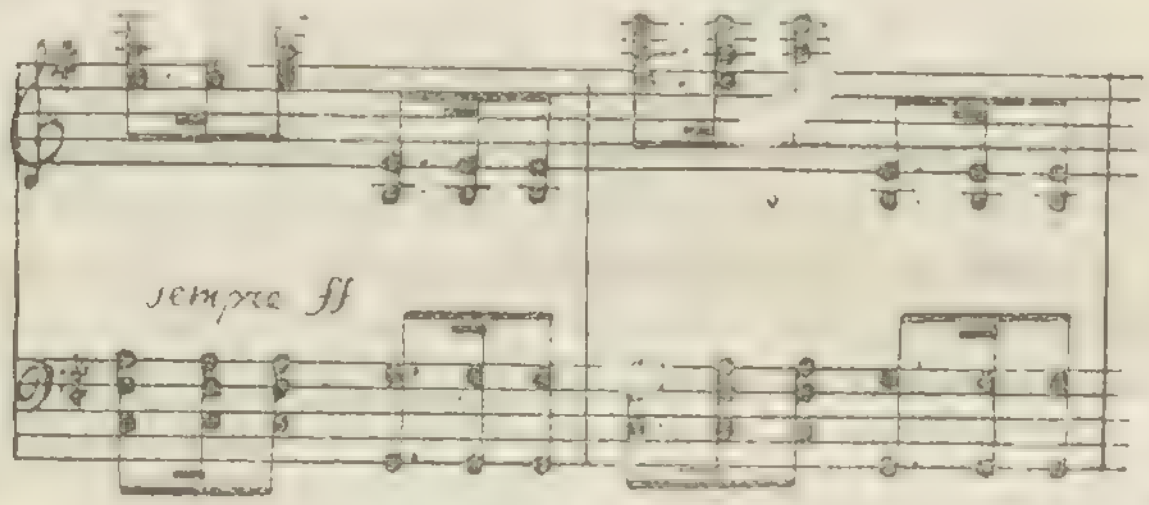
Первая часть начинается интродукцией (андante), построенной на теме:

Пример 52

От аллегро интродукция отделяется длительной паузой всего оркестра. Затем раздаются восемь отрывистых аккордов, и на фоне их появляется беспокойная тема сомнений, жалоб и упреков:

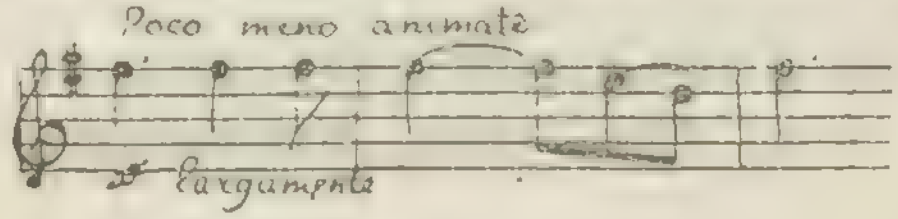
Пример 53

В нее вклиняются судорожные аккорды:



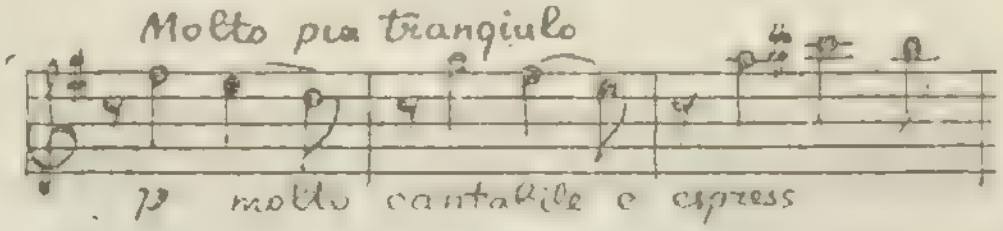
Пример 54

(в них сохраняется гармонический остов темы вступления: чередование I и IV ступеней), играющие существенную роль на всем протяжении первой части симфонии. Резкая смена регистров, а позже и ритмическая заостренность, придают музыке взволнованный характер. К первой теме примыкает еще один мотив, менее стремительный, но с прежним оттенком беспокойства:



Пример 55

Появляется вторая тема:



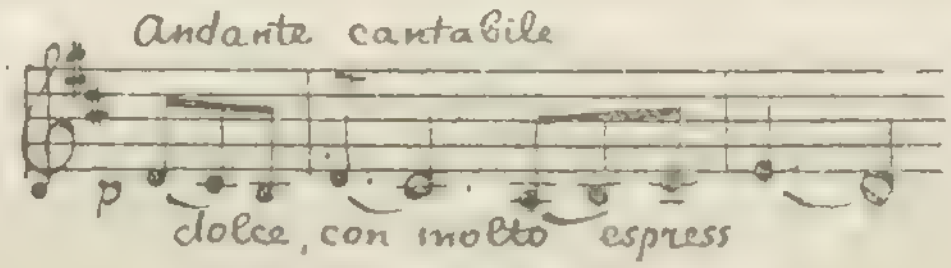
Пример 56

Сначала она звучит спокойно, затем большое cresc.

и accell. на этой же теме (с восходящими фигурами из предыдущей) приводит к разработке.

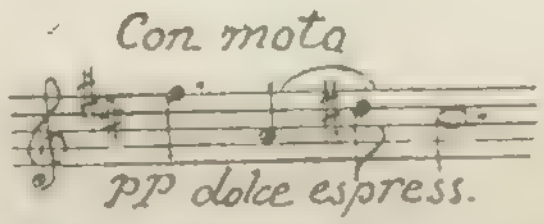
Разработка. Реприза. И, наконец, кода, в которой последний раз проходит первая тема аллегро (пример 53). Все слабее и слабее звучит она, и отголосками ее заканчивается эта часть.

Вторая часть — анданте — настоящая оркестровая лирическая песнь. Начинается она восьмитактным хоралом. Затем валторны играют простую, но чрезвычайно глубокую по настроению выразительную тему:



Пример 57

Ее сменяет другая, светлого характера:



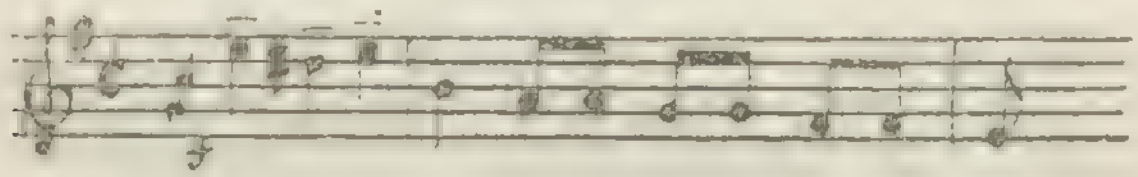
Пример 58

Сначала еще довольно спокойная, музыка оживляется, темы развиваются, звуковой поток растет, ширится, охватывая все новые и новые инструменты оркестра, музыка становится все более интенсивной, напряженной, захватывающей, она заставляет забыть все, она отвлекает мысль от всех роковых вопросов. Но рок напоминает о себе. Резким fortissimo (деревянные духовые и трубы) врывается в эту песнь тема интродукции, разбивая минутное забвение. Но вот снова слышится песнь. Не сразу восстанавливает она прежнее настроение, но все же восстанавливает. И еще большей интенсивности достигает теперь музыка. Мощным потоком льется эта песнь. Но и его сокрушает рок. Еще резче врывается вторично тема рока, и еще мрачнее и трагичнее звучит она в низком регистре (FFF) в тромбонах.

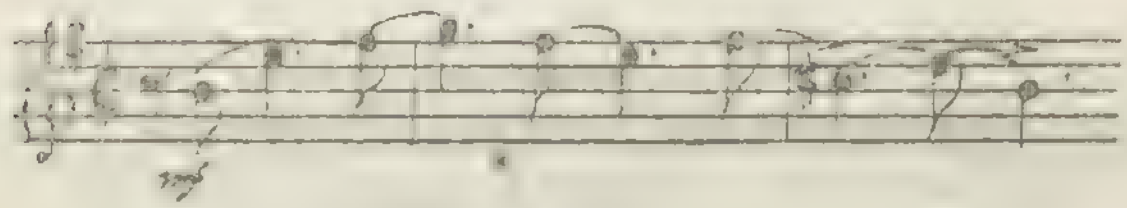
Лирическая песнь сломлена окончательно. Все слабее и слабее, как оглядка назад, звучат отзвуки ее второй темы (пример 58), заканчивая анданте.

Третья часть — типичный для Чайковского лирический вальс, полный теплоты и задушевности. Рэвно льются успокаивающие звуки этого вальса, окрашенные каким-то сожалением, тихой грустью, а в конце его — как отголосок прошлого, как напоминание о себе — все-таки проходит тема рока.

Четвертая часть, большой по размерам и сложный по построению финал, начинается развернутым вступлением. Для него композитор использует тему интродукции к первой части симфонии (пример 52). Но на этот раз она звучит в мажоре. От этого теряется весь зловещий характер ее. За вступлением следует allegro vivace — сонатное аллегро, построенное на четырех темах:



Пример 59



Пример 60

Пример 61

Пример 62

К экспозиции снова примыкает тема рока (C-dur). За ней следует разработка — первая и четвертая темы allegro vivace — все в громовом tutti. Затем начинается diminuendo, которое приводит к репризе (Poco piu animato). Появление первой темы в басах. В верхнем голосе на нее наслаивается мотив:

Пример 63

В той же последовательности, в тех же тональностях (только последняя на большую терцию выше) проходят все четыре темы финала. Снова звучит тема рока; за ней слышны заключительные аккорды. Но это еще не конец. После длительной паузы начинается E-dur-ный марш, построенный все на той же теме рока. Его сменяет заключение симфонии: Presto, в котором слышны отголоски четвертой и первой темы финала, и Molto meno mosso (E-dur), построенное на первой теме первой части симфонии. Судьба бьет, рок преследует, но еще не побеждает окончательно.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

(«Патетическая»)

h-moll

Op. 74; 1893 г.

Программу шестой симфонии автор сохранил в тайне. Содержания симфонии Чайковский не открыл никому, но на то, что она имеет скрытую программу, композитор указывал неоднократно. Так, в письме к племяннику В. Давыдову (11 февр. 1893 г.) Чайковский пишет:

«Во время путешествия у меня явилась мысль... симфонии, на этот раз программной, но с такой

> программой, которая останется для всех загадкой — пусть догадываются, а симфония так и будет называться «Программная симфония».

Однако, такое название не удовлетворило Чайковского. Какая же это программная симфония, — рассуждал он, — если программы к ней нет? И вскоре после первого исполнения симфонии Чайковский заменил предполагавшееся название ее другим: «Патетическая симфония». [1]

Программу шестой симфонии автор скрыл, но общий характер ее содержания может быть вскрыт достаточно полно как на основе анализа самой музыки симфонии, так и благодаря наличию целого ряда фактических материалов, проливающих свет на этот вопрос.

Шестая симфония Чайковского — это «лебединая песнь» композитора. Она написана за несколько месяцев до его смерти. И характерно: по своему настроению эта симфония — настоящий реквием.

> «Меня смущает то обстоятельство, — писал Чайковский в ответ на предложение К. Романова написать музыку к «Реквиему» Апухтина, — что последняя моя симфония, только что написанная... проникнута настроением, очень близким к тому, которым преисполнен «Реквием». Мне кажется, что симфония эта удалась мне, и я боюсь, как бы не повторить самого себя, принявшись сейчас же за сочинение, родственное по духу и характеру к предшественнику».

А перечитав еще несколько раз «Реквием» Апухтина, Чайковский добавил:

> «Общее настроение этой пьесы, конечно, подлежит музыкальному воспроизведению, и настрое-

[1] Сведения об этом приводит Модест Чайковский в третьем томе (стр. 644—645) своей биографии Петра Ильича. Факт названия симфонии «патетической» после сочинения ее важен потому, что Риман в своем анализе этого произведения устанавливает на основании этого названия сходство интродукции к этой симфонии с интродукцией к «Патетической сонате» Бетховена.

нием этим в значительной степени проникнута моя последняя симфония (особенно финал)».

Да, действительно, момент наступления смерти запечатлен Чайковским в финале этой симфонии с предельной реальностью. Что-то общее со «Смертью Ивана Ильича» Л. Толстого есть в этом финале.

Но смерть наступает не сразу. Ей предшествует тяжелая, напряженная борьба: третья часть симфонии — марш потрясающего волевого напряжения. Но смерть побеждает. И вслед за маршем слышатся безнадежные, безвольно повисающие в ниспадающих мелодических интонациях похоронные звуки финала.

«Были усилья тревожны и жгучи,
Но не по силам пришлася борьба:
Кто так устроил, что страсти могучи?
Кто так устроил, что воля слаба?» —

точно говорит Чайковский в своей симфонии словами «Реквиема» Апухтина. И характерно, что для лучшего выявления своего творческого замысла Чайковский даже нарушил схему унаследованной им классической симфонии. Он переставил две последние части ее и закончил симфонию медленной частью, музыка которой, после тщетных порывов, замирает в басах.

И этот роковой в итоге исход накладывает свой отпечаток на музыку предшествующих финалу частей симфонии. Какая-то придавленность, скованность, тщетная попытка взлететь на подрезанных крыльях чувствуется в каждом порыве музыки Чайковского. И совершенно не двусмысленно в момент наивысшего драматического напряжения в первой части симфонии звучит мотив «Со святыми упокой».

Шестая симфония Чайковского — это грандиозная философская концепция. Все, что было пережито Чайковским за последние годы в результате беспутья русского дворянства, русской интеллигенции, широких слоев русского общества в 80-е годы, — нашло свое отражение в этой симфонии. И напрасно думал Чайковский, что

«программа эта (шестой симфонии) самая что ни на есть проникнутая субъективностью». Верно, конечно, все эти настроения были глубоко пережиты и самим композитором — «...нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее (шестую симфонию), я очень плакал» — писал Чайковский; но так же верно и то, что подобные настроения свойственны были тогда далеко не одному только Чайковскому.

Шестая симфония Чайковского — это не только попытка запечатлеть музыкально акт расставания человека с жизнью, как это сделал, например, Н. Н. Ге в одной из своих картин. В ней нашли место и все те роковые вопросы жизни и смерти, ответа на которые тщетно искал Л. Толстой в своей «Исповеди» (не случайно это произведение Л. Толстого произвело на Чайковского такое сильное впечатление) и которые для Чайковского также оставались без ответа. Отсюда чувство ужаса при мысли о приближении смерти, мучительное желание узнать, что ждет *там*. Отсюда постоянные метания Чайковского и сомнения в цели и смысле жизни:

«Вот он, смотрите, лежит без дыхания...
Боже, к чему он родился и рос?»
(Апухтин. «Реквием»).

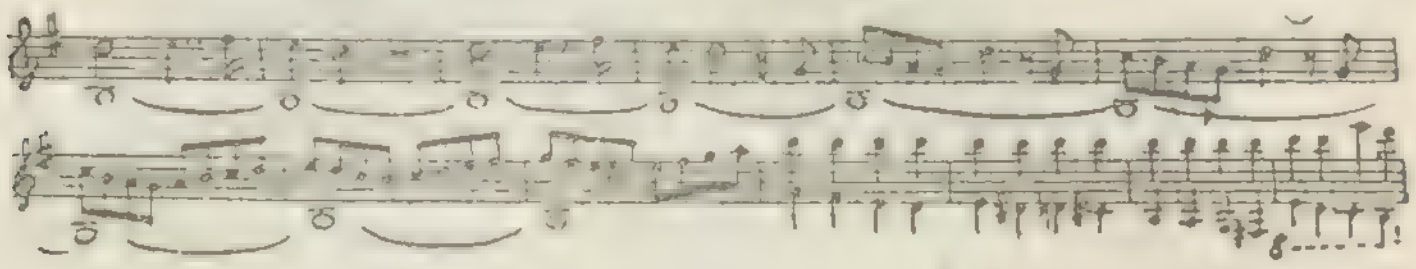
В «первой» шестой симфонии, начатой композитором незадолго до разбираемой «Патетической» (она была уничтожена: Чайковского не удовлетворило ее качество), эти сомнения были видны еще отчетливее. В записной книжке Чайковского сохранилась программная наметка уничтоженной симфонии следующего содержания:

«*Мотив: Зачем? Зачем? Для чего?.. Начало и основная мысль всей симфонии*»:

Пример 64

А в другом месте:

«Мотив для финала после Зачем?.. Сначала нет ответа, а потом вдруг торжественно



Пример 65

Этот творческий замысел ясно показывает, что̀ в эти годы волновало Чайковского и что̀ он стремился выразить в своей симфонической музыке. К 6-й симфонии в значительной мере приложимо и программное истолкование Чайковским своей 5-й симфонии (см. стр. 145).

Шестая симфония состоит из четырех частей:

1. Adagio. Allegro non troppo.
2. Allegro con grazia.
3. Allegro molto vivace.
4. Adagio lamentoso.

Начинается симфония интродукцией. На фоне выдержанных нот контрабасов фаготы играют ее тему:

Пример 66

Эта же тема, несколько измененная, образует и первую тему аллегро: [1]

Пример 67

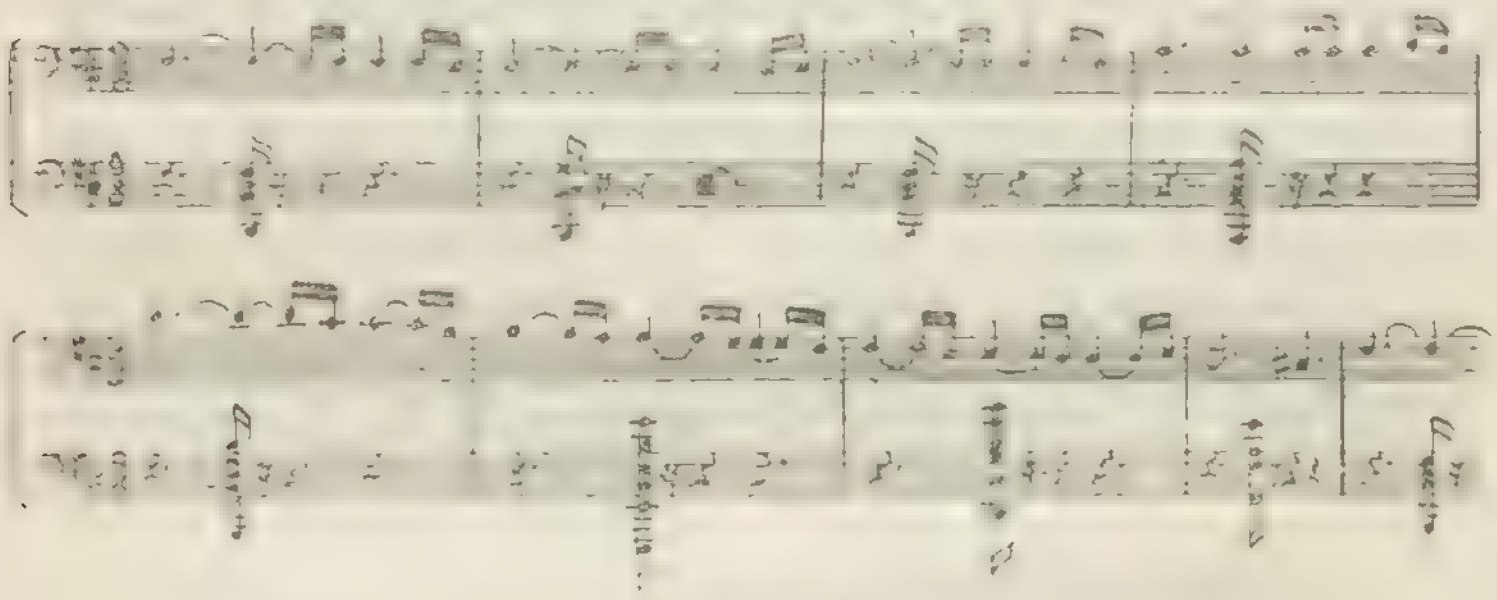
[1] Интродукция к 6-й симфонии была написана Чайковским уже после сочинения первой части. По первоначальному за-

Вторая тема аллегро:

Пример 68

представляет собою развернутый самостоятельный лирический эпизод (Andante), выделенный паузами в начале и конце.

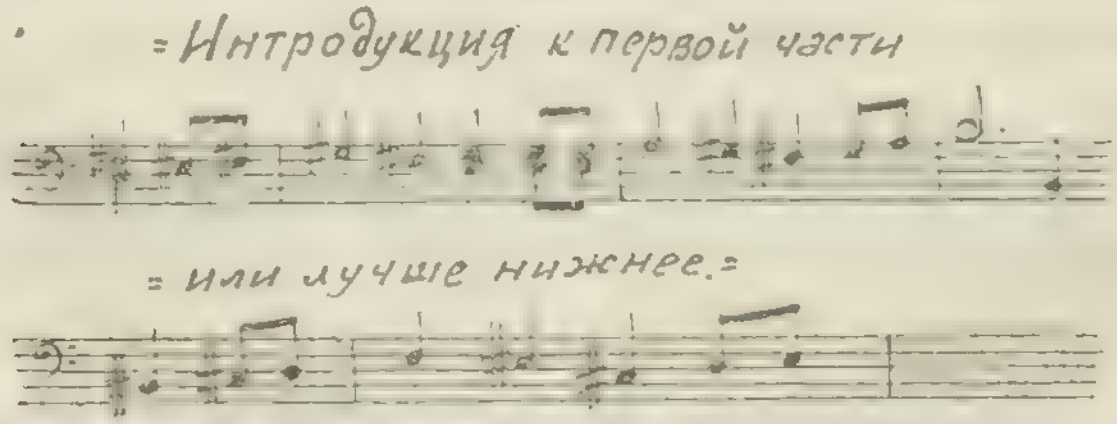
другой характер музыки (по своему общему характеру сходную с музыкой интродукции к 5-й симфонии).



Пример 69

В этом примере расставлены паузы, которые Чайковский в своих эскизах обычно не пишет.

Но такая музыка интродукции не удовлетворила композитора. Он зачеркивает 11 такта ее и пишет новые эскизные наброски интродукции:

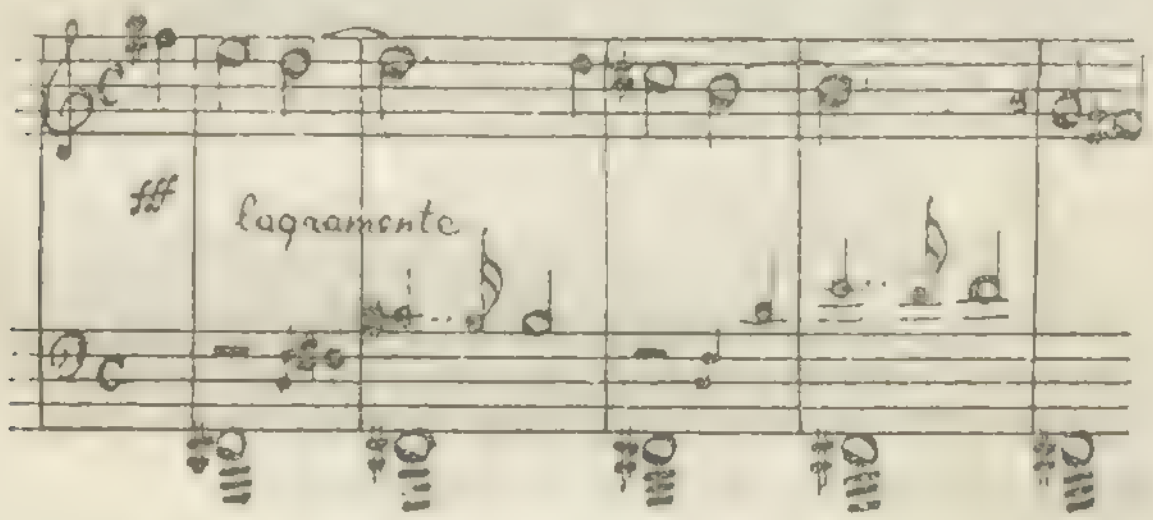


Пример 70

уже значительно больше приближающиеся к интродукции

Разработка начинается резкими аккордами fortissimo, ярко выделяющимися после мягкой спокойной музыки анданте. Появляется первая тема. Она перебрасывается от одного голоса к другому (фугато). Постепенное crescendo. На кульминации его, в самый драматически-напряженный момент, звучит заупокойная молитва «Со святыми упокой». Еще пласт беспокойной напряженной музыки — и разработка кончается.

Начинается реприза. Снова слышится первая тема, первое время в немного измененном виде. Вторая тема попрежнему проходит самостоятельными эпизодами. Но драматизм разработки не прошел бесследно. После разработки рельефнее выделились те голоса щемящей тоски, которые лишь проскальзывали при первом появлении второй темы:



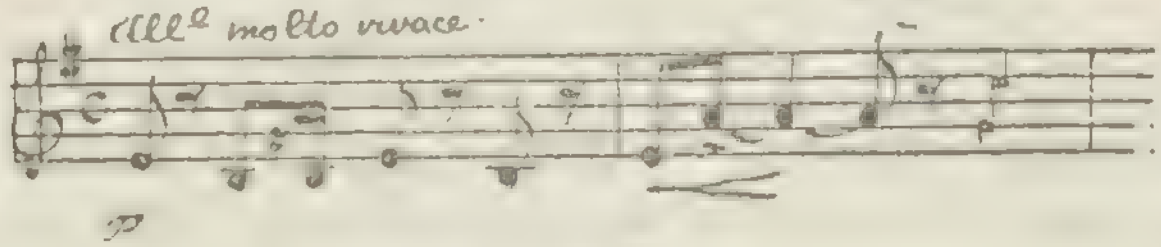
Пример 71

Первая часть симфонии заканчивается музыкой похоронного характера.

Вторая часть — пятидольный вальс (хотя композитор и не назвал его так), аналогичный вальсу из пятой симфонии и других симфонических произведений Чайковского, трогающий своей мягкой лирикой и задушевной теплотой.

6-й симфонии в ее настоящем виде, но еще не использующие единства музыкального материала с основной темой первой части симфонии.

Третья часть — скерцо-марш. Это — редкое сочетание ритмически твердой поступи марша с игривостью скерцо. Начинается скерцо мягким шуршанием струнных, которое оказывается фоном для появления основной темы этой части. Она звучит сначала еще робко в гобое



Пример 72

затем более смело, и в то же время более игриво, в скрипках

Пример 73

и, наконец, полным голосом в кларнетах.

Все отчетливее и отчетливее выступает марш. Все более мощно и победно звучит он, достигая совершенно исключительной силы драматического напряжения.

Последняя часть симфонии — адажио — конструктивно имеет сходство с первой. В ней тоже самостоятельный эпизод — анданте. Но воспринимается он уже совершенно иначе: как последнее воспоминание о хорошем невозвратимом прошлом. В этой части симфонии уже нет борьбы. В музыке нет взлетов, сменяемых падениями Остались одни только падения. Таковы обе темы финала, мало контрастирующие между собой. Таков характер всей музыки финала симфонии.

Шестая симфония Чайковского — это непревзойденная вершина не только в его творчестве, но и во всей

русской симфонической музыке XIX столетия. Это вынуждены были признать даже противники композитора. И недаром так любил и так ценил Чайковский свое последнее детище. Его убеждений не поколебало даже первое — не совсем удачное — исполнение этой симфонии. Вот что писал Чайковский о шестой симфонии М. Ипполитову-Иванову 24 марта 1893 г.:

> «... у меня была готова симфония... я вдруг в ней разочаровался и разорвал ее. Теперь... я написал новую и *эту уже наверно не разорву* (курсив автора)». «Я положительно считаю ее наилучшей и в особенности «наискреннейшей» изо всех моих вещей, — писал Чайковский В. Давыдову 3 авг. 1893 г. — Я ее люблю, как *никогда* не любил ни одного из моих музыкальных чад». «В симфонию эту я вложил, без преувеличения, всю мою душу...»

СЮИТЫ

ПЕРВАЯ СЮИТА

Op. 43; 1879 г.

ПЕРВАЯ сюита Чайковского — первый шаг вполне зрелого мастера в новом направлении. Не сразу далась ему эта форма. План этой сюиты неоднократно подвергался изменениям. И, уже сочиняя первую предназначенную для сюиты пьесу (скерцо), Чайковский не знал еще точно, каковы будут остальные. При сочинении сюиты ему приходилось считаться и с необходимостью разнообразить составляющие ее пьесы. И в последнюю минуту Чайковский вставляет, например, в сюиту дивертисмент (№ 2), назначение которого разбить ритмическое однообразие других пьес (они все написаны в одном размере — $^{2}/_{4}$ или $^{4}/_{4}$). Но, придавая сюите значительно более дивертисментный характер, чем симфонии, ему приходилось постоянно следить и за тем, чтобы от этого не пострадало художественное качество отдельных пьес. И Чайковский, исходя из этих соображений, также в самую последнюю минуту, выкидывает из сюиты «миниатюрный марш» (№ 4). И только благодаря настояниям издателя сюиты П. Юргенсона марш был сохранен, но в качестве пьесы, исполняемой по желанию (впрочем он не во всех изданиях и напечатан).

Каменка (Украина) — имение сестры Чайковского А. И. Давыдовой.

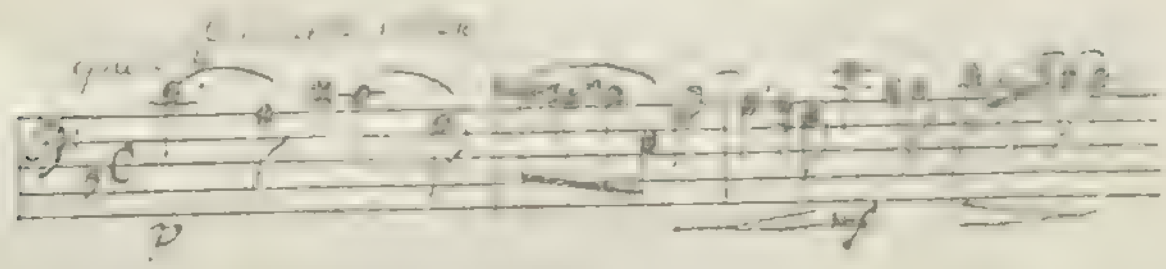
Дом-музей им. Чайковского в Клину

Первую сюиту в ее окончательном виде составляют шесть частей:

1. Интродукция и фуга.
2. Дивертисмент.
3. Интермеццо.
4. Миниатюрный марш (ad libitum).
5. Скерцо.
6. Гавот.

«Интродукция и фуга» — это первый пример обращения Чайковского в своей симфонической музыке к законченным полифоническим формам. Характерная черта этих пьес заключается в том, что, сохраняя их конструктивные особенности такими, какими они исторически сложились в прошлом, Чайковский заставляет их звучать вполне по-современному. Фуга приобретает у него глубоко-эмоциональную окраску.

Интродукция строится на двух темах:



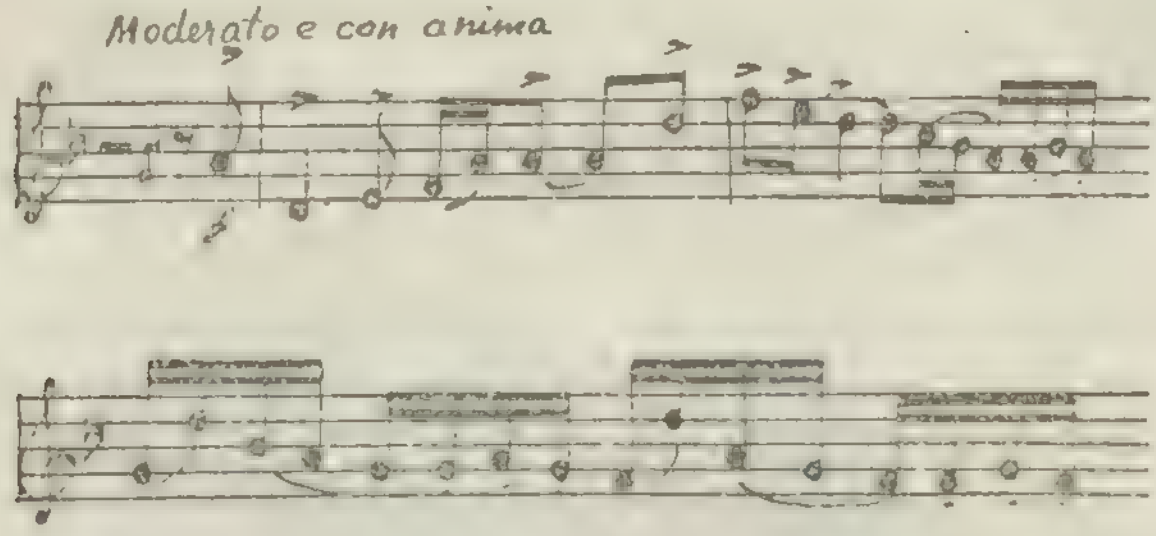
Пример 74

Пример 75

Первая — начинает и кончает ее, вторая — появляется в середине и имитируется другими голосами в виде фугато. Длительная пауза всего оркестра отделяет интродукцию от фуги. Тема фуги (прим. 76) после первого проведения широко и разнообразно разрабатывается, образуя в финале длительную доминантовую педаль на кульминации.

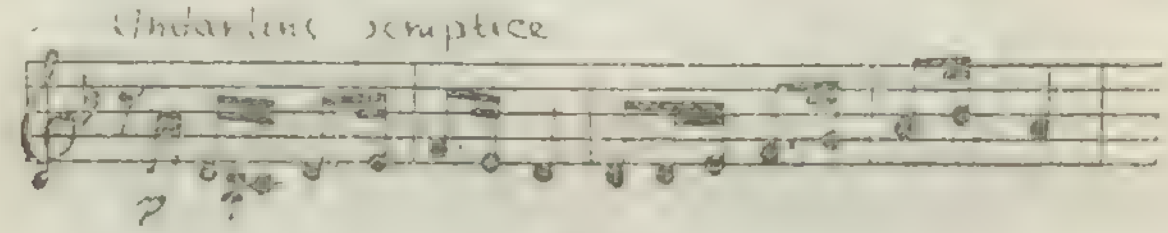
«Дивертисмент» — небольшая трехчастная, вальсообразного характера, пьеса, построенная на трех темах,

напоминающих по своему изяществу будущие балетные сюиты Чайковского.



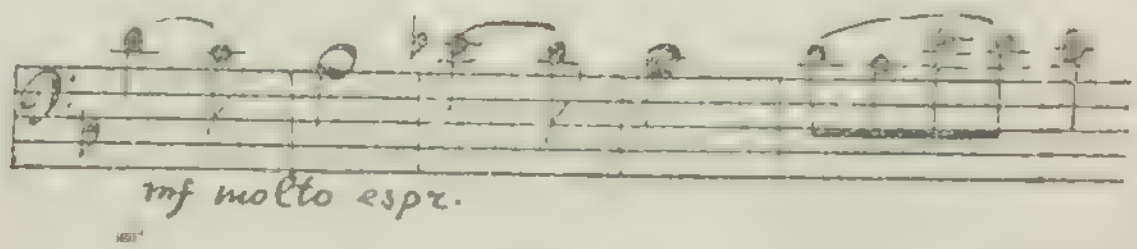
Пример 76

«Интермеццо» написано в форме рондо. Две темы положены в его основу: первая



Пример 77

более глубокая по настроению, благодаря basso ostinato (неизменному басу) приобретает характер какой-то нарочитой назойливости. Как неотвязчивая мысль звучит она, то вкрадчиво, едва слышно, то во всей своей силе и мощи. Вторая тема — более подвижная, драматически более напряженная

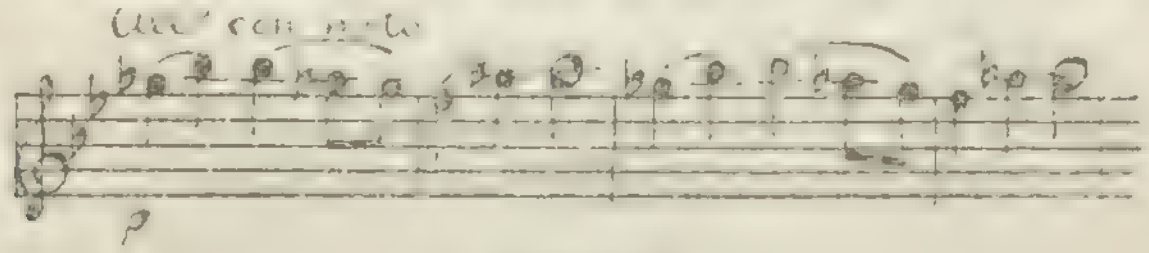


Пример 78

(она сразу же развивается), еще больше оттеняет основной мотив этой пьесы. Ярко, как на контрастирующем фоне, выделяется каждое появление первой темы интермеццо.

Миниатюрный марш — чрезвычайно оригинальная по характеру звучности пьеса. Музыка марша, написанная целиком в высоком регистре, имеет что-то общее с маршем Черномора из «Руслана и Людмилы», с «Музыкальной табакеркой» Лядова. Что-то механическое, бездушное, напоминающее «Петрушку» Стравинского есть в этом марше. И легкая, прозрачная инструментовка его, имитирующая подчас заводные музыкальные игрушки, только усиливает это впечатление.

Пятая часть — красочно и контрастно инструментованное скерцо с яркой плясовой народной темой в трио.



Пример 79

Последняя часть сюиты, трехчастная по построению, — распространенный танец XVIII века — «Гавот». В ней композитор снова обнаруживает тяготение к музыке и музыкальным формам прошлого. Но и «Гавот» Чайковского, подобно интродукции и фуге, звучит вполне по-современному, а развитой конец этой пьесы образует вместе с тем и блестящий финал всего произведения.

ВТОРАЯ СЮИТА

Op. 53; 1883 г.

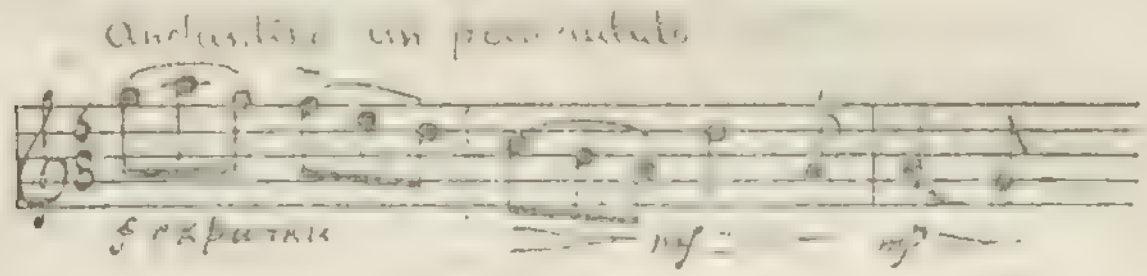
Вторая сюита, подобно первой, имеет дивертисментный характер. Ее составляют пять частей:

1. Игра звуков.
2. Вальс.
3. Юмористическое скерцо.
4. Сны ребенка (Rêves d'enfant).
5. Дикая пляска.

«Игра звуков» — это музыкальный арабеск, построенный на причудливом чередовании разнообразных тем.

Темы появляются в ярких и таких же разнообразных оркестровых красках. Различные, контрастные по тембру, группы инструментов постоянно сменяют друг друга. Но симфоническое развитие, столь свойственное Чайковскому, почти вовсе отсутствует в этой пьесе. Зато необычный для композитора творческий замысел — написать простой музыкальный арабеск — позволил ему раскрыть подлинное колористическое и контрапунктическое мастерство.

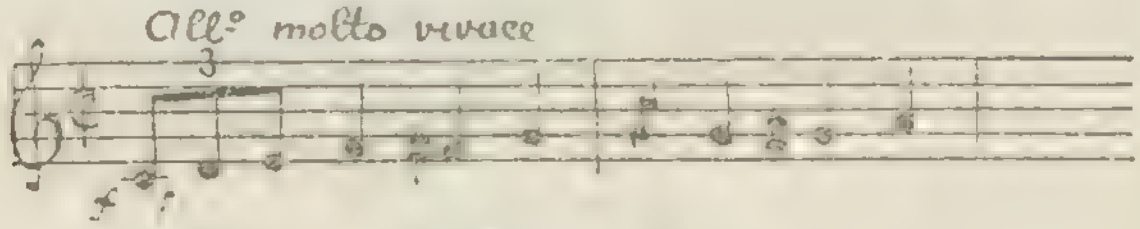
Две первые темы «Игры звуков»:



Пример 80

Пример 81

появляются в начале и конце пьесы, играя роль вступления и заключения. Основная тема пьесы:

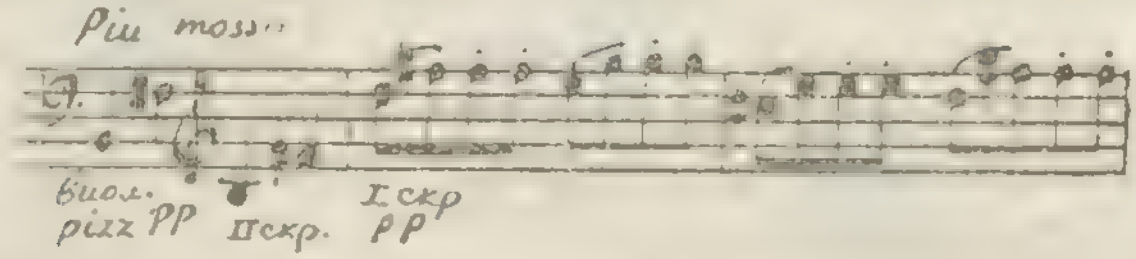


Пример 82

проводится в постоянной имитации одних голосов оркестра другими. Затем ее сменяет грациозная, лирическая тема деревянных духовых:

Пример 83

Небольшая пауза — и в скрипках звучит новая, легкая и подвижная, тема:



Пример 81

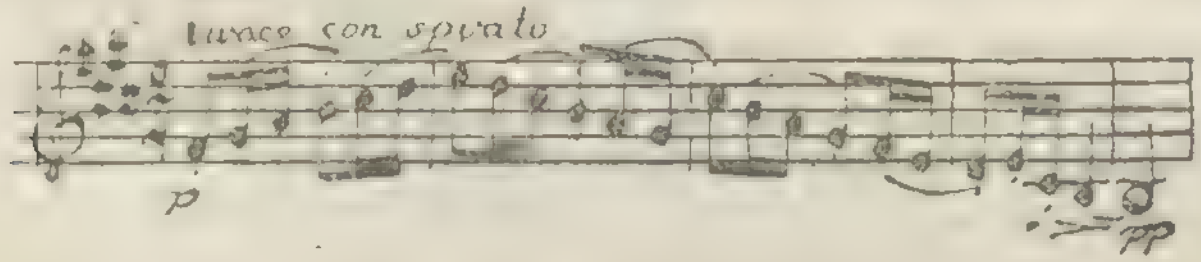
Новая пауза — и все три темы (примеры 82, 83, 84) повторяются в той же последовательности. Только на этот раз вторая тема контрапунктически сочетается с первой, накладывается на нее и звучит с ней одновременно.

Вторая часть сюиты — типичный для Чайковского лирический вальс, напоминающий его балетные композиции. Очертания его, несколько расплывчатые в крайних частях, принимают в средней части более четкий танцовальный характер и этим приятно разнообразят пьесу.

«Юмористическое скерцо», подобно первой части сюиты, — богато и красочно инструментованная пьеса. Стремительная музыка крайних частей, почти вся построенная на одном ритмическом рисунке:

Пример 85

представляет собой повторение, варьирование и развитие одной темы:

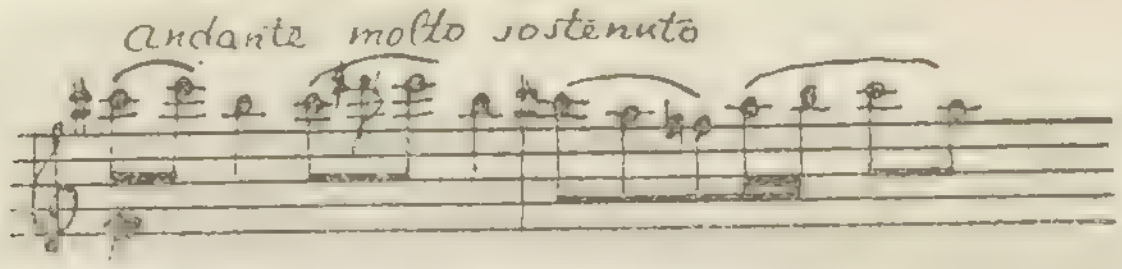


Пример 86

Средняя часть скерцо контрастирует с крайними частями. Это, более плавного и спокойного характера,

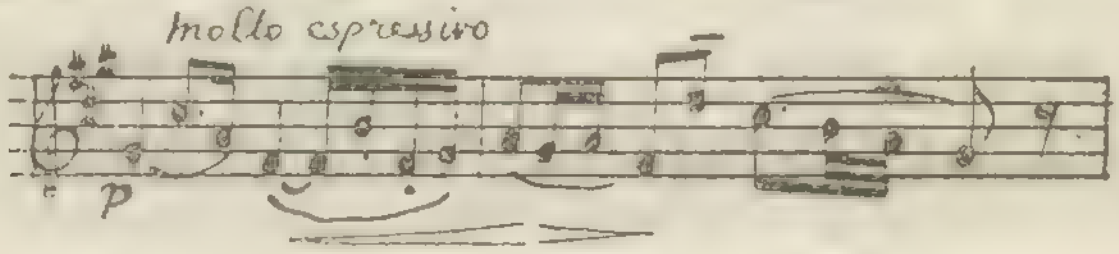
трио, в основу которого композитором положена русская народная песнь.

Четвертая часть сюиты — «Сны ребенка» — начинается с небольшого вступления в характере русской песни. Затем вскоре же появляется на фоне прозрачного аккомпанемента оркестра основная тема этой части — колыбельная песнь:



Пример 87

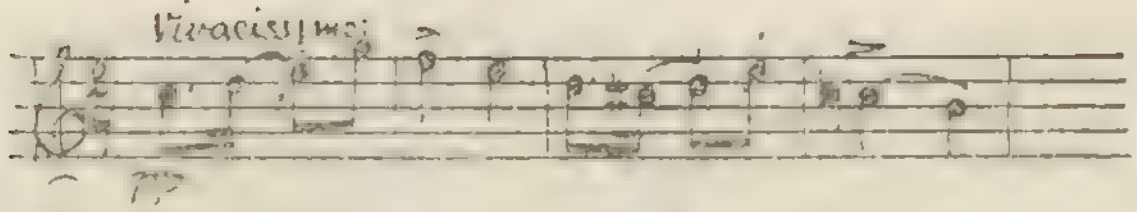
Ее сменяет другая тема, тоже лирическая, но уже не столь безмятежно спокойная, как первая.



Пример 88

В ней значительно больше движения и силы (cresc. do FF). После нее на минуту появляется отголосок вступления и начинается своеобразная «оркестровая каденция». Так можно было бы по аналогии с каденциями инструментальных концертов назвать эту часть пьесы. Причудливыми, утонченными, постоянно меняющимися мелодическими и ритмическими оборотами, с прозрачной гармонией и такими же светлыми, прозрачными оркестровыми красками, сплетает композитор тонкие узоры грез ребенка. Кончается пьеса вторичным появлением безмятежно спокойной темы колыбельной.

Последняя часть сюиты — «Дикая пляска» — написана как подражание Даргомыжскому. По построению — это рондо. Основной мотив рондо (в заключении пьесы — preslissimo после паузы всего оркестра — он появляется в несколько измененном виде):



Пример 89

«Дикая пляска» — это яркая музыкальная картина народного танца, сначала еще сравнительно спокойного, затем постепенно оживляющегося и переходящего, наконец, в удалую, захватывающую дух пляску.

ТРЕТЬЯ СЮИТА

Op. 55; 1884 г.

Третья сюита — одно из наиболее популярных сочинений Чайковского. Впервые она была исполнена с исключительным успехом в Петербурге под управлением выдающегося немецкого дирижера Ганса Бюлова, почитателя таланта Чайковского и пропагандиста его сочинений. Сюита была принята восторженно. Это было, кажется, единственное, кроме разве шестой симфонии, произведение Чайковского, которое не вызывало обычного для первых исполнений его сочинений расхождения во мнениях. Успех первого исполнения распространился и на последующие. Еще при жизни композитора эта сюита была неоднократно сыграна в ряде русских, западноевропейских и американских городов под управлением как самого автора, так и иностранных дирижеров. И даже во Франции, где признание Чайковского шло наиболее тернистым путем, эта сюита сразу же получила положительную оценку.

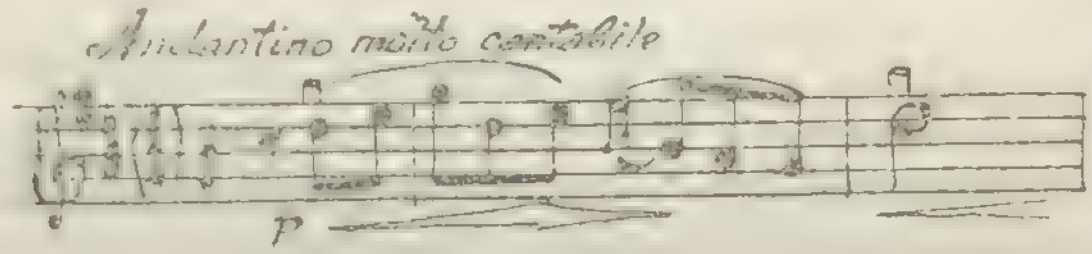
Принимаясь за сочинение музыки, из которой получилась затем третья сюита, Чайковский намеревался написать симфонию. Однако для симфонии, как он говорил, у него «нехватило пороха». Симфония в представлении Чайковского должна обладать несравненно большим развитием музыкальных мыслей и большей

силой драматического напряжения. Но само намерение безусловно отразилось на музыке сюиты. Оно лишило ее специфически сюитного, «дивертисментного», в хорошем смысле этого слова, характера и, наоборот, придало ей ту глубину и симфоничность построения и расположения частей, которые свойственны скорее симфонии, нежели сюите.

Сюиту составляют четыре части:

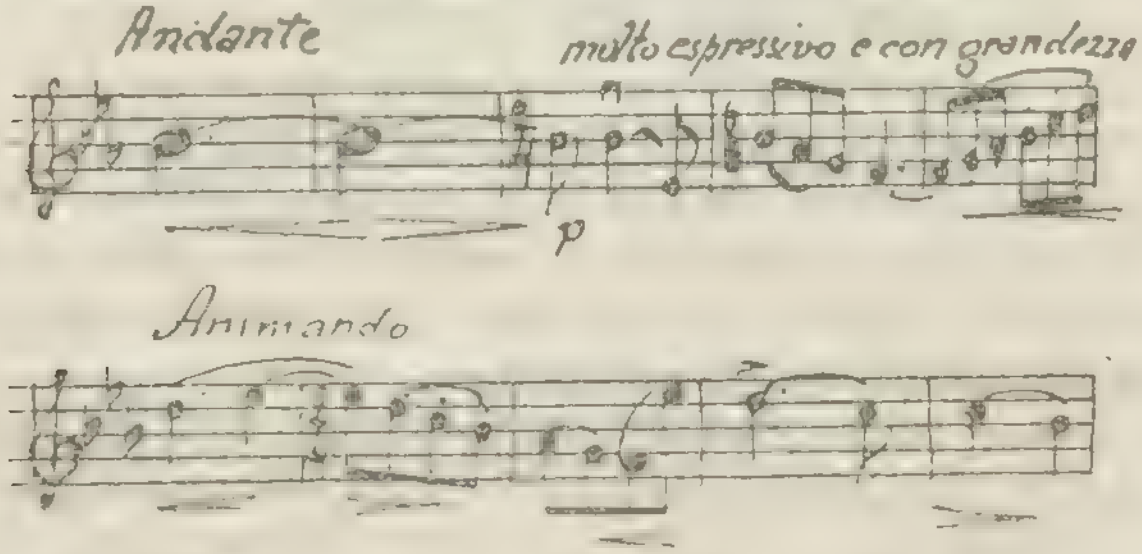
1. Элегия.
2. Меланхолический вальс.
4. Скерцо.
3. Тема с вариациями.

Элегия начинается светлой лирической темой пасторального характера:



Пример 90

Спокойное течение ее только один раз прерывают редкие патетические возгласы (на h-moll'ном, затем e-moll'ном трезвучиях). Пасторальную тему сменяет другая, окрашенная настроением тихой грусти:



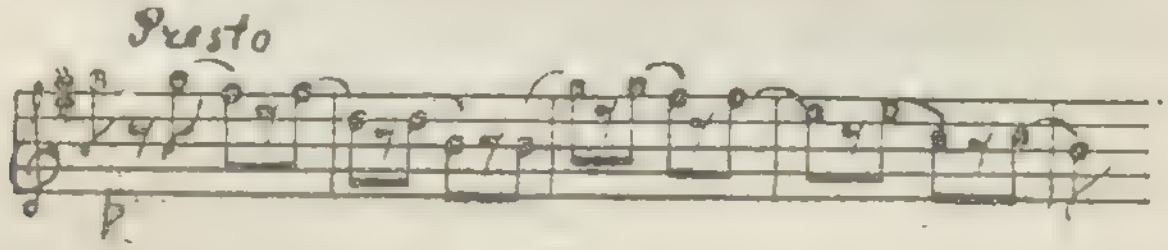
Пример 91

Развитие ее образует большую, развернутую среднюю часть элегии. В ней слышны отголоски и первой темы,

которая приобретает здесь мрачный отпечаток. Спокойное течение музыки начала сменяется здесь интенсивным драматическим нарастанием. Все более и более напряженно и сильно — сначала в одну, затем в две, в три октавы — звучат темы элегии. Патетические возгласы достигают потрясающей трагической мощи... и вслед за тем снова появляется пасторальная тема начала, спокойно и просто заканчивающая элегию. Мощный творческий порыв композитора обрывается, как греза, разбитая вторжением действительности.

«Меланхолический вальс», построенный на одном, нарочито назойливо звучащем мотиве, представляет собой яркое музыкальное выражение гнетущей тоски, которая не покидала Чайковского в эти годы и иногда принимала ужасающие размеры. Могильным холодом веет от этого вальса, так резко отличающегося от тех согретых теплой лирикой и задушевностью вальсов Чайковского, которые мы встречаем в других его сюитах и последних симфониях.

Третья часть — скерцо. Крайние части его своим бешеным темпом, шестидольным размером и, особенно, ритмическим и мелодическим рисунком темы, на которой они построены:

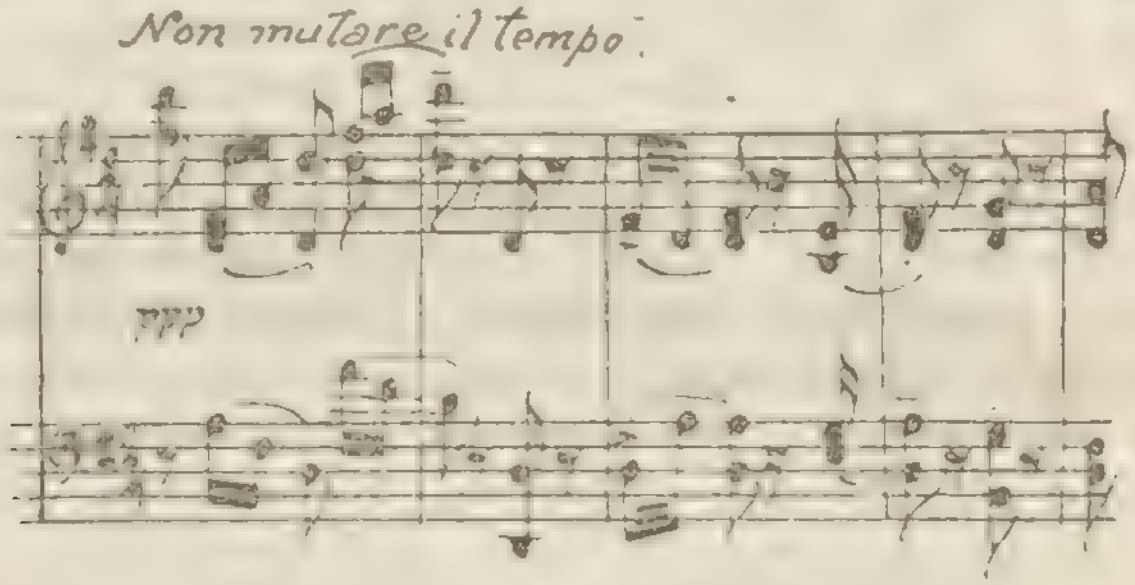


Пример 92

несколько напоминают тарантеллу. Музыка скерцо ритмически заострена постоянными аккордами на слабых долях (синкопы). Средняя часть скерцо, трио, — своеобразный миниатюрный марш, который внезапно сменяет стремительную музыку тарантеллы.

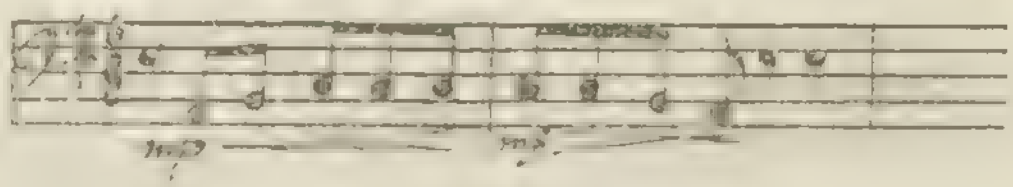
«Не берусь воссоздать фантастический и веселый юмор в трио скерцо, — пишет Ларош об этом сочинении, — где г. Чайковский снова затронул струну, уже знакомую нам из прежних его сочинений, мирок, едва ли не им

открытый: какую-то миниатюрную воинственность и шуточную лилипутскую солдатчину». [1] И действительно, четкая, но легкая (все время *ppp*) поступь марша, прекрасно подчеркнутая звуками военного барабана, и такая же прозрачная и притом красочная инструментовка могут вызвать подобные ассоциации.



Пример 93

Марш длится недолго. Вскоре же звучность его несколько усиливается, а в басу, сначала незаметно, появляются чуждые общему строю музыки триоли виолончелей и контрабасов:



Пример 93-а

Несколько раз назойливо повторяется эта ритмическая фигура, выступая, наконец, на первый план и переключая музыку марша снова на тарантеллу (третья часть скерцо).

Последняя часть сюиты — тема (русского характера) и 12 вариаций. Тема и первые шесть вариаций отделяются друг от друга небольшими паузами всего оркестра, последние вариации органически сцепляются одна

[1] Г. Ларош. Собрание музыкально-критических статей о Чайковском, т. II, часть 2-я, Муз. сектор Гос. изд., 1924 г.

с другой. По мере приближения к концу усложняется и характер варьирования темы. Сначала, в первых вариациях (1-я, 3-я), Чайковский сохраняет тему в неизменном виде, просто передавая ее другим инструментам и более прихотливо украшая. Затем и сама тема начинает изменяться, а разработка ее становится все более и более смелой. Чайковский меняет тональность, размер, темп, придает пьесам тот или иной характер: так, 5-я вариация — чрезвычайно искусное фугато, 6-я — несколько напоминает тарантеллу, 7-я — хорал, 8-я — протяжная русская песнь (английский рожок с имитированным аккомпанементом гусель; характерна в ней неопределенная «ладовая» тональность, колеблющаяся между мажором и минором), 9-я, представляющая собой полный контраст 8-й, почти вся состоит из одного двухтактного мотива:

Пример 94

который повторяется затем 18 раз, по-разному гармонизованный и в разной инструментовке. Кончается 9-я вариация большой каденцией для скрипки соло. Солирующие инструменты играют большую роль и в следующей, 10-й вариации. Кончается сюита помпезной музыкой блестящего полонеза (расширенная 12-я вариация), особенно ярко выделяющейся после простой, спокойной 11-й вариации и большого фанфарного вступления к полонезу в самой 12-й вариации.

СЕРЕНАДА ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА

Op. 48; 1880 г.

По своему характеру серенада для струнного оркестра, подобно 3-й сюите, приближается к симфонии. Симфонизм проявляется в ней не только во внутреннем

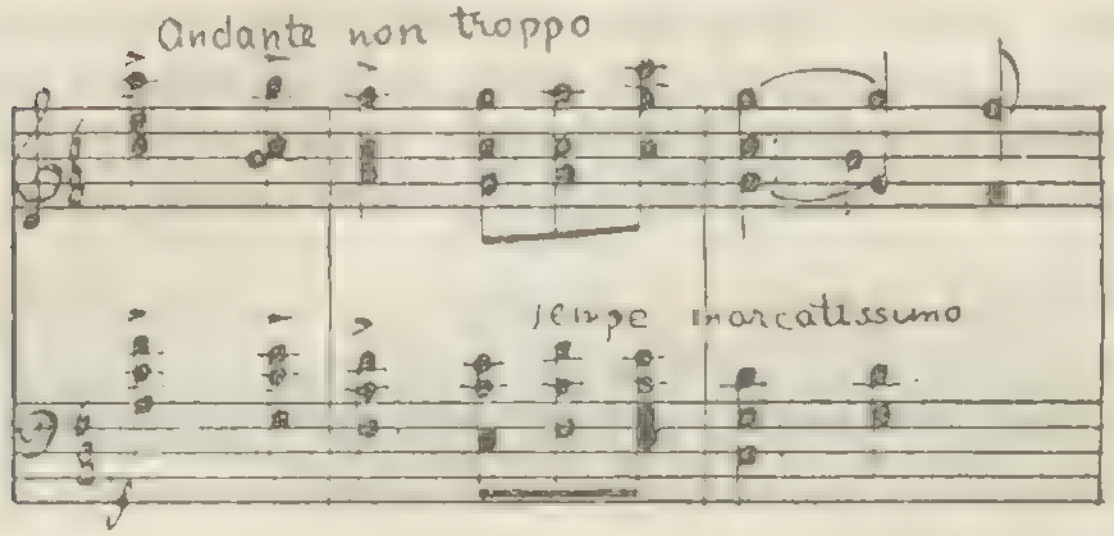
напряжении, но и в подобном симфонии расположении частей. Серенаду составляют:

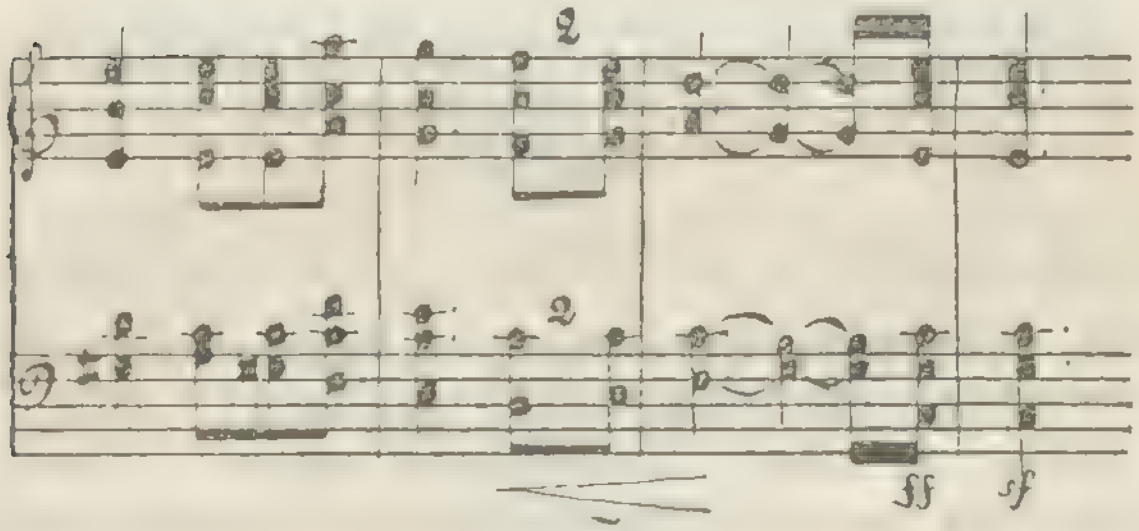
1. Pezzo in forma di Sonatina (пьеса в форме сонатины).
2. Вальс.
3. Элегия.
4. Финал.

Первая часть серенады — «пьеса в форме сонатины» — построена по схеме старого, добетховенского сонатного аллегро без разработки, но у Чайковского оно обрамлено медленными частями: тема вступления (Andante non troppo) появляется еще раз в конце. Стилистически первая часть серенады представляет собой интересное смешение генделевского и шумановского характера музыкального письма. Сам автор считал, что в этой части серенады он «заплатил дань своему поклонению Моцарту», что «это намеренное подражание его манере». Однако усмотреть здесь влияние Моцарта, кроме разве общего характера серенады Чайковского, напоминающего моцартовские серенады, — трудно.

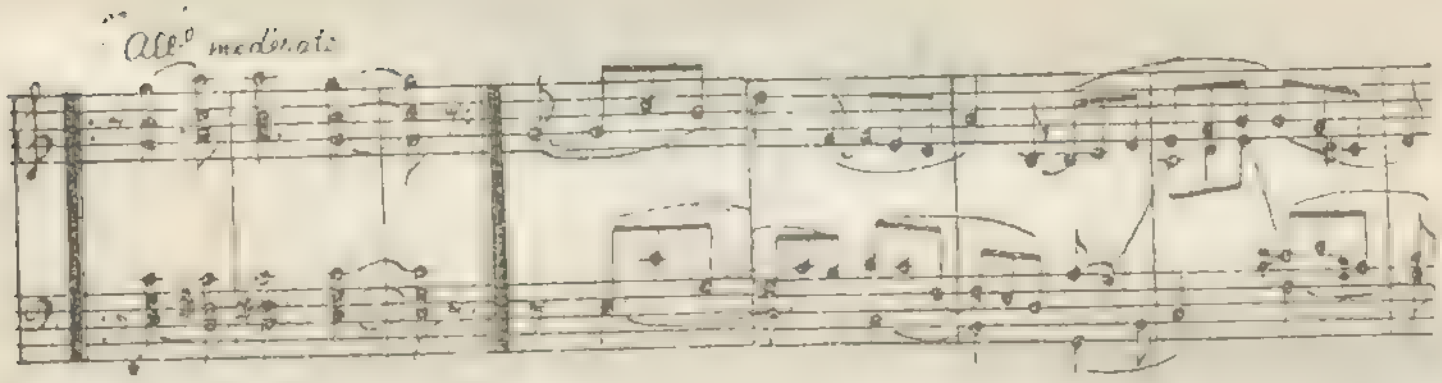
Начинается серенада помпезной, торжественной темой типа генделевских largo (прим. 95). Это — вступление, музыка которого появляется затем, кроме конца первой части, также и в конце четвертой. По окончании вступления без перерыва начинается сонатное аллегро (Allergo moderato). Оно построено на двух темах: первая, короткая, шумановского характера (прим. 96), сменяется второй, по своему характеру приближающейся к музыке XVIII столетия (прим. 97). Вторая тема развивается, разрабатывается, но разработки — как отдельной самостоятельной части сонатного аллегро — здесь нет. После изложения обеих тем следует повторение их в той же последовательности (вторая — в другой тональности), и затем пьеса заканчивается медленной темой вступления.

Вторая часть серенады — типичный для Чайковского венский вальс, полный изящества и грации и в то же время искренности и теплоты, столь свойственных композитору в этой форме.





Пример 95



Пример 96

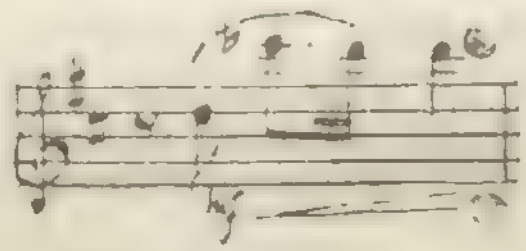
Пример 97

Третья часть серенады — элегия, чрезвычайно популярная не только в концертном, но и в бытовом обиходе. Переложения ее для фортепиано, скрипки с ф.-п., форт. трио, струнного квартета — получили широкое распространение.

Начинается элегия хоральной последовательностью аккордов. Упорно, назойливо повторяются четыре раза первые четыре такта. Затем музыка оживляется (Poco più animato). В скрипках появляется выразительный лирический напев:

Пример 98

развитие которого, придающее музыке подчас большое драматическое напряжение, занимает всю среднюю часть элегии. Длительная пауза. Снова появляется тема начала. Переплетаясь с лирическим напевом и безвольно ниспадающими подголосками



Пример 99

она заканчивает элегию.

Финал серенады — в русском стиле. По схеме этот финал — сонатное аллегро, но по существу он представляет собой блестящее варьирование и разработку небольшого русского танцовального напева «Под яблонью зеленою» (прим. 100). Слишком уж стушевывается перед этим напевом вторая, контрастирующая ему, тема финала (прим. 101).

Начинается финал медленным вступлением, в котором уже слышатся подголоски основной танцовальной темы этой части. После проведения обеих тем начинается

мастерская разработка танцовального напева. Она органически переходит в репризу. После репризы на минуту снова появляется танцовальная тема и вскоре обры-

Пример 100

Пример 101

вается паузой. Слышится тема вступления к серенаде, но не надолго. Снова появляется танцовальная тема и эффектно заканчивает серенаду.

«ИТАЛЬЯНСКОЕ КАПРИЧЧИО»

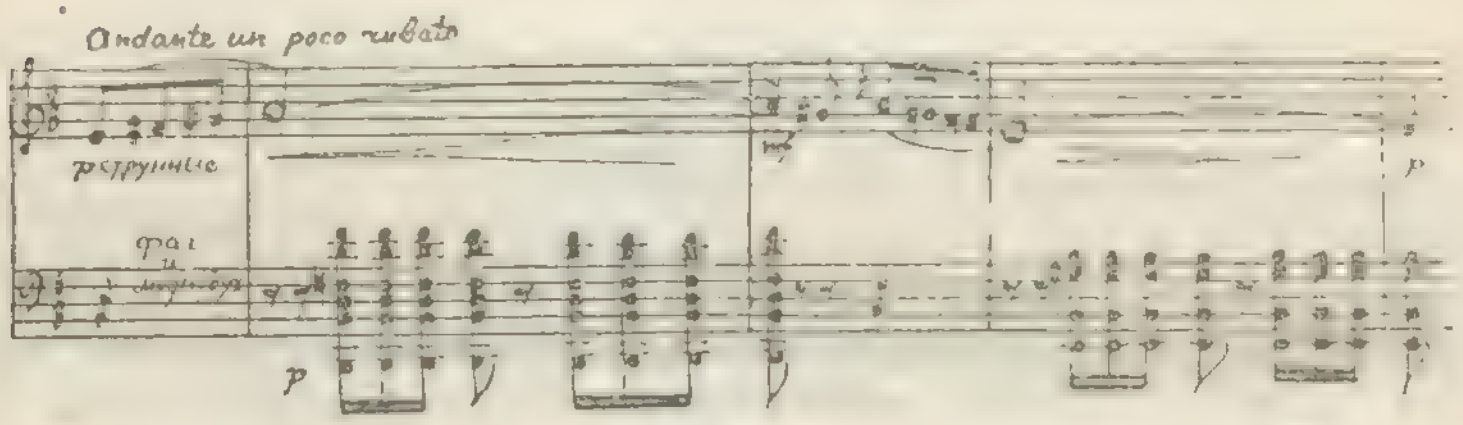
Op. 45; 1880 г.

«Итальянское каприччио» [1] — это музыкальная фантазия, написанная Чайковским во время пребывания в Риме на темы итальянских народных песен и плясок. В «Итальянском каприччио» Чайковский дал полный простор своей любви к итальянской народной музыке. И жизнерадостный характер ее безусловно оказал свое влияние на это сочинение Чайковского. Оно полно света и блеска. А простота музыкального языка Чайковского, красота и выразительность тем, изящество

[1] «Каприччио» — по-итальянски — значит каприз, прихоть.

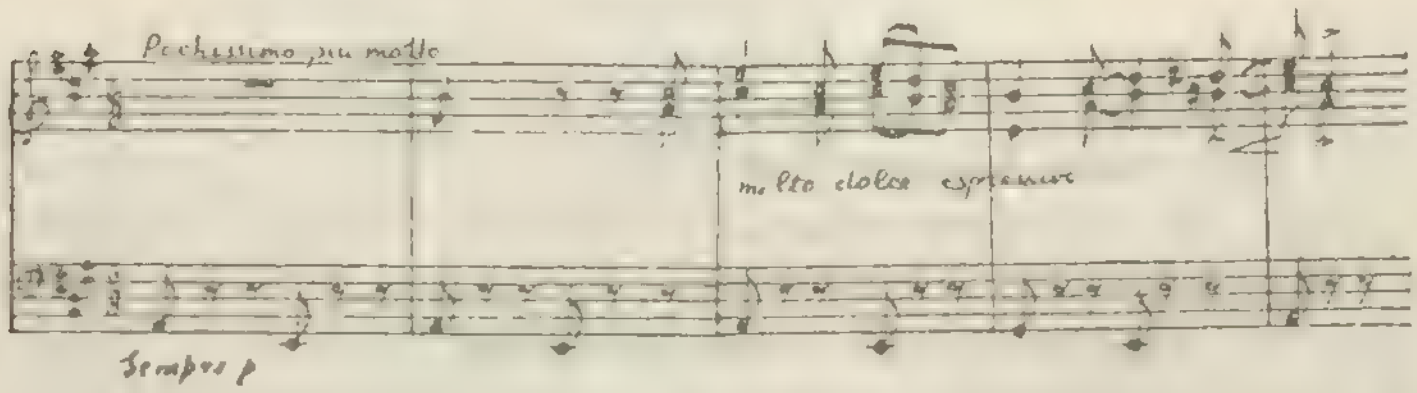
художественной обработки и оркестровки их — сделали «Итальянское каприччио» одним из самых доступных для восприятия сочинений Чайковского.

По своему построению «Итальянское каприччио» — та же сюита; только отдельные части ее следуют друг за другом без перерыва. Начинается каприччио медленным вступлением. Оно построено на двух темах: первая, исполняемая сначала тромбонами, а затем и другими духовыми инструментами, — это итальянский военно-кавалерийский сигнал (его каждый вечер слышал Чайковский в римском отеле «Констанци»), вторая — итальянская песнь, сопровождаемая мрачными триолями медных духовых инструментов и фаготов:



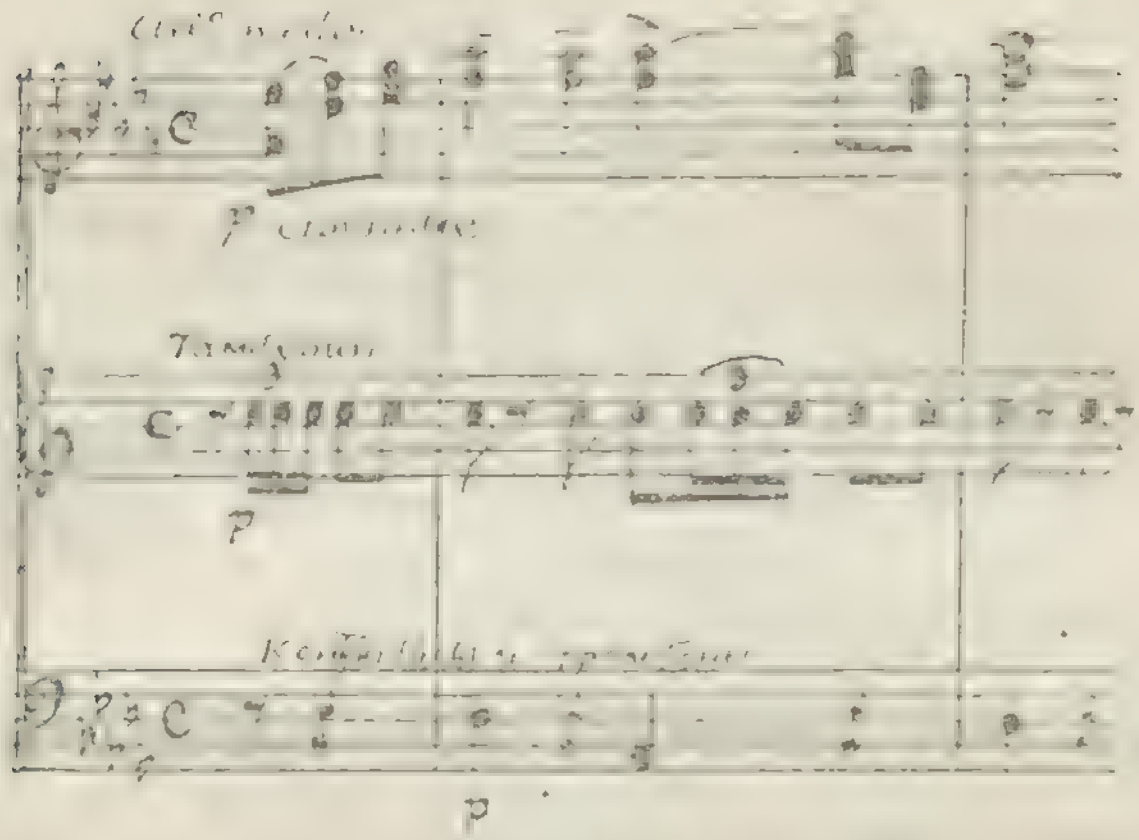
Пример 102

За вступлением следуют две итальянские песни: первая — в ритме болеро,



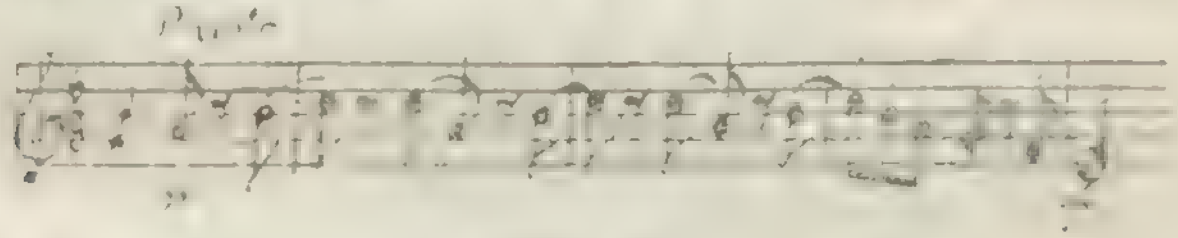
Пример 103

вторая — городского склада, неаполитанская песнь (песни разделяет небольшой наигрыш, сходный с темой вступления):



Пример 102-а

Затем, после вторичного появления темы вступления (пример 102), начинается тарантелла, в которую вклинивается еще раз первая песнь (пример 103), в мощной оркестровке, FF.



Пример 103

«МОЦАРТИАНА»

(Четвертая сюита)

Op. 61; 1887 г.

«Моцартиана» — это сюита, состоящая из фортепианных и хоровых сочинений Моцарта, аранжированных Чайковским для большого симфонического оркестра. Сочинения Моцарта получили лишь незначительные изменения, требовавшиеся их аранжировкой.

К моцартовским темам Чайковский добавлял иногда незначительные подголоски, усиливал их удвоениями в октаву, гармонию сделал более плотной и иногда более сложной, всюду расставил динамические оттенки.

Чайковский хотя и видел новизну и возможность успеха «Моцартианы» в том, что она представляет собой «старину в современной обработке» (в случае успеха Чайковский предполагал написать еще ряд аналогичных сюит), тем не менее главной своей целью при сочинении этой сюиты сделал, конечно, желание поднять интерес к незаслуженно забытым «жемчужинам музыкального творчества» своего кумира Моцарта (см. стр. 64).

«Моцартиану» составляют четыре произведения Моцарта: [1]

1-е и 2-е — танцы XVIII столетия «Жига» и «Менуэт» для ф.-п.;

3-е — хор «Ave Verum» из серии маленьких духовных песнопений (Kleinere geistliche Gesangwerke), инструментованный Чайковским по листовской обработке его для ф.-п., в отличной и от Моцарта и от Листа тональности B-dur;

4-е — тема и десять вариаций для ф.-п. (тема, по свидетельству R. Stein'a, заимствована Моцартом из зингшпиля Глюка: «Le rencontre imprévue»).

БАЛЕТНЫЕ СЮИТЫ

В своем творчестве Чайковский шел по стопам Глинки, развивая не только лирическую, но и танцовальную сторону музыки. Танцовальные ритмы, танцовальные формы играют большую роль и в симфонической музыке Чайковского. Но танцовальная музыка у Чайковского — это не музыка для танцования в быту (как вальсы Ланнера или Иоганна Штрауса). Она не всегда

[1] По каталогу Кохеля (Kochel Verzeichniss) №№ 574, 355, 618, 455.

является и музыкальным воспроизведением тех или иных определенных танцев. Танцовальные напевы подвергаются у Чайковского такой же разработке и развитию, как и темы других его симфонических произведений. Танец у него симфонизируется. Танцовальная музыка приобретает драматическое напряжение, свойственное музыке симфонической. Симфонизация танца приводит Чайковского к балету как форме, в которой симфоническое развитие балетной музыки оправдывается драматическим замыслом хореографического спектакля.

Чайковский любил балет и тщательно изучал балетную музыку. И к сочинению своих балетов он подошел не только с большой композиторской техникой и серьезными намерениями драматурга, но и с достаточными знаниями специфических требований хореографического искусства. Неудивительно поэтому, что он оказался основоположником русского балета и что все три написанных им балета — «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» — представляют собой ярчайшие образцы балетной музыки, до сих пор не сходящие с репертуара наших театров.

Однако если присмотреться к сказочной фантастической тематике балетов Чайковского, то бросится в глаза несоответствие их сюжетов взглядам Чайковского — реалиста на сущность сценического искусства.

Чем это объяснить? Дело в том, что в своих балетах, предназначенных для русских императорских театров, Чайковский в выборе для них сюжетов был еще менее свободен, чем в операх (недаром он отдавал такое преимущество «чистой» инструментальной музыке). Все три его балета были написаны по заказу дирекции императорских театров, которая вела совершенно определенную репертуарную линию. Балет объявлялся искусством, лишенным какого бы то ни было содержания, искусством, специфика которого чужда какой бы то ни было идейности и требует сказочных, фантастических сюжетов, дающих простор для создания эффектных, феерических балетных спектаклей. Но мало того: даже из таких сказочно-фантастических сюжетов всячески выхолащи-

валась живая творческая мысль: они обессмысливались. Это была тенденция к чистому искусству для искусства, к беспредметной игре хореографических движений.

С такими требованиями подошли и к Чайковскому, аналогичные темы были предложены и ему. Характерно, что одним из составителей либретто для его балета «Лебединое озеро» был директор московских императорских театров драматург Бегичев, а либретто «Спящей красавицы» сделал директор петербургских императорских театров И. А. Всеволожский. Им же был предложен Чайковскому и сюжет «Щелкунчика». Отношение Чайковского к темам предлагаемых ему балетов было, конечно, не энтузиастическое. И если «Спящая красавица» и нравилась ему как благодарный для музыки поэтический сюжет, то с темой «Щелкунчика» он долго не мог свыкнуться.

И, конечно, Чайковский в своем балетном творчестве не оставался на поверхности несложного, безидейного сюжета. Отсутствующее в драматургии он хотел восполнить музыкой. Он сделал акцент на эмоциональной стороне сюжетов и как реалист-психолог правдиво и глубоко раскрыл переживания действующих лиц, их внутренний, психологический мир. Сходные сюжетные построения своих балетов музыкально он трактовал как противопоставление тупой, однообразной мещанской обыденности выдающейся личности, которая не может с ней ужиться и либо погибает, либо находит свое счастье в ином, идеальном, но реально возможном мире, наступлению которого мешает обывательская тупость мещанства. [1] Музыкальная характеристика выдающейся личности и всего положительного, прочувствованная и теплая, противопоставляется более внешней, холодной музыке, характеризующей обывательский мир.

Но и это удавалось Чайковскому только в замысле. А на сцене его замыслы искажались. Условия поста-

[1] Подробнее о творческом методе Чайковского в области балетной музыки и о реалистическом раскрытии романтического сюжета см. в брошюре И. Глебова «Лебединое озеро» (изд. Лен. Театра оперы и балета, 1934 г.).

ловки балетов, выключение из них одних музыкальных номеров, добавление других, обычно худших (так, например, со временем треть музыки для балета «Лебединое озеро» оказалась замененной другими номерами), — ломали органичность музыкально-драматургических композиций Чайковского. Музыка балетов Чайковского всегда была неизмеримо выше ее сценического воплощения.

Тем большую ценность имеют сюиты Чайковского, сделанные для симфонического оркестра из музыки его балетов. Сюиты из «Лебединого озера» и «Спящей красавицы» были составлены значительно позже сочинения самих балетов, сюита же из «Щелкунчика» составлялась композитором одновременно с сочинением балета и была исполнена в концерте даже раньше, чем балет был поставлен на сцене. Неизвестно точно, составлены ли первые две сюиты самим композитором или нет,—он отрицательно относился к мысли сделать эти сюиты и боялся, чтобы не получилось попурри, — но во всяком случае некоторые заметки Чайковского в его записных книжках и письмах позволяют предполагать, что в инструментовке материала для обеих сюит он принимал участие.

Ниже приводятся аннотации балетных сюит Чайковского без развернутого анализа их. Сделать такой анализ невозможно, не касаясь разбора балетов в целом, частью которых и являются отдельные номера сюит, а это выведет далеко за пределы темы данной книги.

СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»

Op. 20; 1876 г.

Либретто балета составлено Бегичевым и Гельцером.

«Молодой принц Зигфрид обещает Одетте своей любовью и верностью освободить ее от злых чар превративших ее в лебедя. Но на празднестве выбора невест Зигфрид, обманутый сходством Одетты с Одиллией, останавливает свой выбор на последней. Злополучная Одетта погибает. Увидев свою ошибку, Зигфрид бежит к озеру. Но уже поздно.

И он в отчаянии бросается со скалы». (Сюжетная канва балета варьировалась в разных постановках его).

Сюита состоит из 6 номеров:

1. Сцена (ночью на берегу озера, где Зигфрид впервые встречается с девушкой-лебедью), построенная на нежном лирическом мотиве гобоя, играющего на фоне арфы и струнного квинтета. В балете эта музыка обрамляет всю ночную сцену, появляясь и в конце картины, после ухода лебедей.

2. Вальс из 1-го акта, в парке перед замком Зигфрида.

3. Четвертый танец лебедей из ночной сцены.

4. Сцена (по названию в сюите). В балете это пятый танец — пантомима лебедей, с прекрасными соло арфы, затем скрипки и виолончели.

5. Венгерский танец — один из номеров дивертисментного характера (на ряду с испанским, неаполитанским и мазуркой), поводом для чего послужил бал в родовом замке Зигфрида (3-й акт).

6. Сцена из последнего действия. Вбегает Одетта и рассказывает подругам о своем горе. Тревога лебедей. Начинается буря. Появляется Зигфрид...

СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

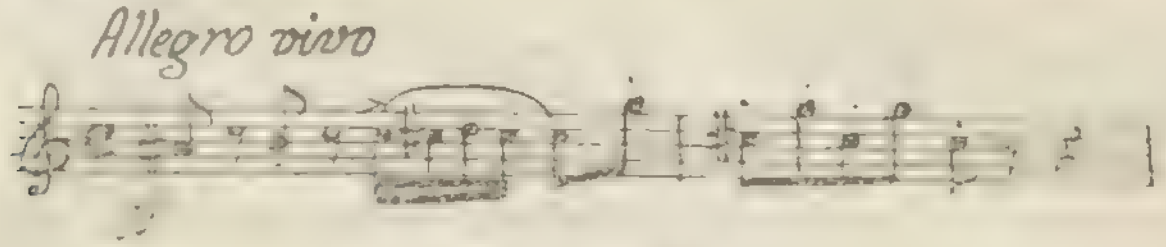
Op. 66; 1889 г.

Балет написан на сюжет одноименной сказки Перро:

«На крестины Авроры, дочери короля Флорестана, забыли пригласить злую фею Карабос. Разгневанная, она предсказывает Авроре смерть в день ее совершеннолетия. Ее заклинания смягчает добрая фея Сирени, превращая смерть Авроры в сон. С ней засыпает и все царство. Своим поцелуем принц Дезире пробуждает ее и царство».

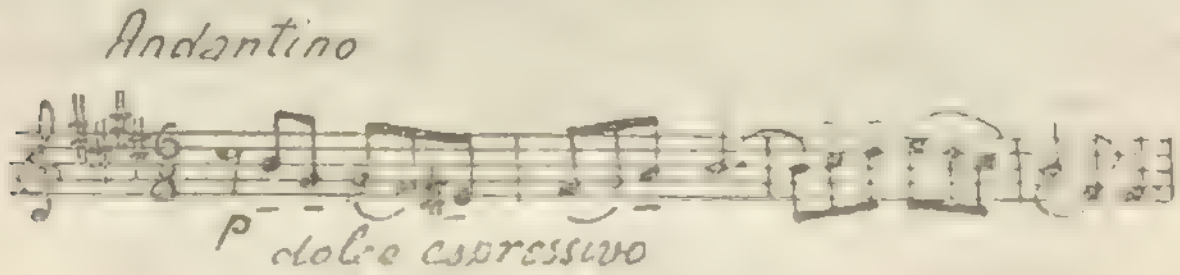
Сюита состоит из 5 номеров:

1. Интродукция. Фея Сирени. В эту часть сюиты включена почти вся музыка интродукции к балету, построенная на противопоставлении двух контрастирующих тем — лейтмотива феи Карабос (начало интродукции)



Пример 105

олицетворяющей в балете злое начало, и спокойной мелодии — лейтмотива доброй феи Сирени.



Пример 106

Далее идет музыка финала 1-го акта. В ней, во время вторичного появления на сцене феи Сирени, использована часть музыки увертюры, которая непосредственно переходит в сцену погружения царства в глубокий сон. Эту общую для интродукции и финала музыку Чайковский использовал как связующее звено и кончил первую часть сюиты сценой превращения сада в лес. Музыка этой сцены представляет собой своеобразную колыбельную, построенную на теме феи Сирени.

Таким образом вся драматургическая завязка балета нашла свое отражение в первой части сюиты. В дальнейшем последовательность отдельных ее номеров носит чисто сюитный характер. В расстановке их автор руководится не общей драматургической линией развития действия в балете, а принципом контрастности и разнообразия.

2. Pas d'action — лирическая вариация Авроры после представления ей женихов (1-й акт).

3. «Кот в сапогах и белая кошечка» — один из номеров 3-го акта, представляющего собой пышный дивертисмент (после того как драматургически действие уже окончено, Аврора и все царство пробуждены принцем Дезире от сна). Во время дивертисмента на сцене появляется целый ряд персонажей и из других сказок Перро.

4. Панорама — музыкальный антракт между 1-й и 2-й картинами второго действия, рисующий объятую сном зачарованную страну, открывшуюся взорам принца Дезире, горящего желанием скорее увидеть Аврору, и сопровождающей его фее Сирени.

5. Вальс (очень популярный по музыке) из 1-го действия балета. В балете он имеет характер большого «вставного» танца, который танцуют присутствующие в день совершеннолетия Авроры.

СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «ЩЕЛКУНЧИК»

Op. 71; 1892 г.

Сюжет для балета заимствован из сказки А. Дюма «Casse-Noisette» (в свою очередь переделанной из сказки Гофмана):

> «Елка. Дети получают подарки. Ночь. Марии не спится: ей грезится сражение полученного в подарок Щелкунчика с мышами. В критический для Щелкунчика момент Мария помогает ему, убивая своим башмачком короля мышей. Щелкунчик, превратившись в прекрасного принца, благодарит свою спасительницу и уводит ее в волшебное царство — царство сластей и лакомств».

Сюита состоит из 8 номеров:

1. Увертюра.

2. Марш из 1-го действия (исполняемый вслед за выходом детей).

3. Шесть танцев из 2-го действия, имеющего дивертисментный характер:

а) Танец фей Драже, властительницы царства сластей и лакомств (в балете 2-я вариация Pas de deux).

б) Трепак.

в) Арабский танец (кофе). } Из дивертисмента — танцев сластей и лакомств.

г) Китайский танец (чай). } Из дивертисмента — танцев сластей и лакомств.

д) Танец пастушков. } Из дивертисмента — танцев сластей и лакомств.

е) Вальс цветов. } Из дивертисмента — танцев сластей и лакомств.

КОНЦЕРТЫ

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

b-moll

Op. 23; 1875 г.

(Посвящен Гансу фон Бюлову [1])

СОЧИНЕНИЕ фортепианного концерта явилось для Чайковского новым и притом не легким заданием. Композитору, всегда стремившемуся прежде всего к искренности и правдивости музыкального выражения, написать большую виртуозную пьесу было чрезвычайно трудно. «Я по принципу насилую себя и принуждаю голову измышлять фортепианные пассажи», — писал Чайковский во время сочинения этого концерта. Но Чайковский справился с этим заданием, и справился с ним, пойдя по линии наибольшего сопротивления: не отказываясь от богатых возможностей фортепианной техники, он подчинил виртуозный элемент музыкальному содержанию своего произведения. Как просто, органически заменяет, например, Чайковский второе колено интродукции-вальса фортепианной каденцией. II концерт удался Чайковскому. Если его не понял и не оце-

[1] Чайковский сначала предполагал посвятить этот концерт Н. Г. Рубинштейну, но резкий отзыв последнего об этом сочинении заставил композитора отказаться от своего намерения. На рукописи концерта зачеркнуто также посвящение его С. И. Танееву.

ния при первом знакомстве с ним друг композитора Н. Г. Рубинштейн, то он сразу же получил лестный отзыв таких больших пианистов того времени, как Г. Бюлов, и был сочувственно принят при первом же исполнении как в России, так и за границей.

Концерт состоит из трех частей:

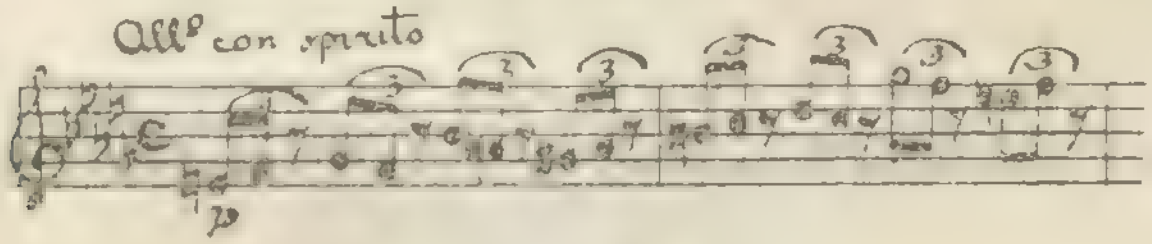
1. Allegro non troppo e molto maestoso. Allegro con spirito.
2. Анданте.
3. Финал (Allegro con fuoco).

Первая часть начинается торжественным вступлением, построенным на теме вальса:

Пример 107

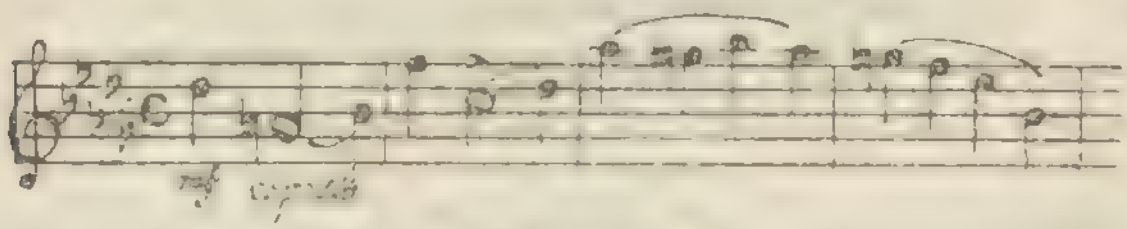
Солирующее фортепиано мощными аккордами аккомпанирует скрипкам и виолончелям, играющим эту тему.

Основная тема первой части сделана Чайковским из «лирического напева малороссийских слепцов-нищих, записанного (композитором) в Каменке на базаре»: [1]



Пример 108

Лирическому напеву контрастирует лирическая тема:



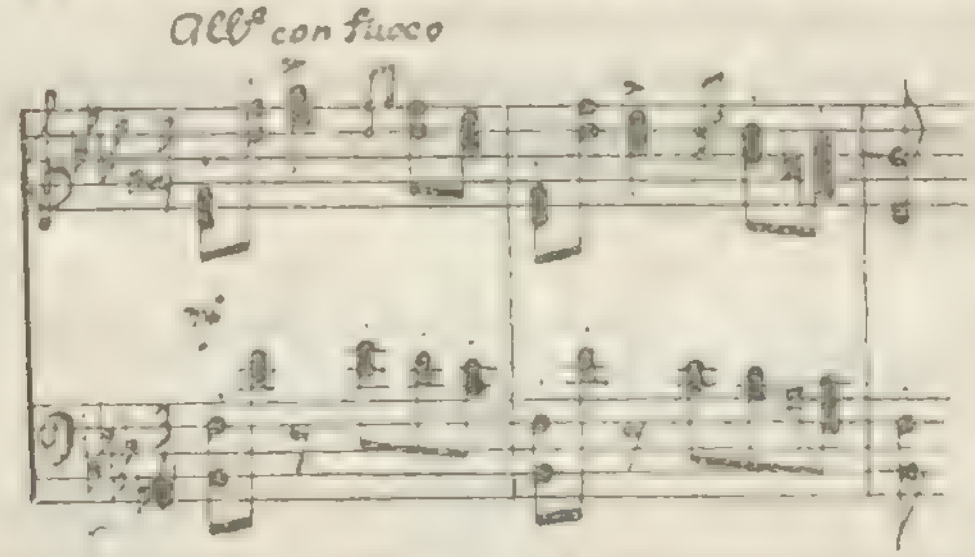
Пример 109

[1] См. «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 466.

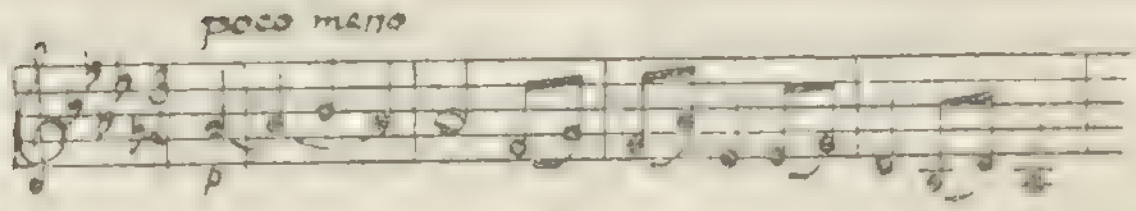
Затем следуют разработка и реприза с большой фортепианной каденцией, исполняемой ad libitum (по желанию).

Вторая часть концерта (andante) — небольшая трехчастная пьеса пасторального характера с богато гармонизованными крайними частями и с более оживленной вальсообразной музыкой в середине. [1]

Финал концерта — рондо, построенное на чередовании двух тем: с народной не ней танцовального характера контрастирует лирический мотив второй темы:



Пример 110



Пример 111

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

G-dur

Op. 44; 1880 г.

(Посвящен Н. Г. Рубинштейну)

Второй фортепианный концерт характерен светлыми, жизнерадостными настроениями. Не случайно он сочинен между 1-й сюитой и «Итальянским каприччио»

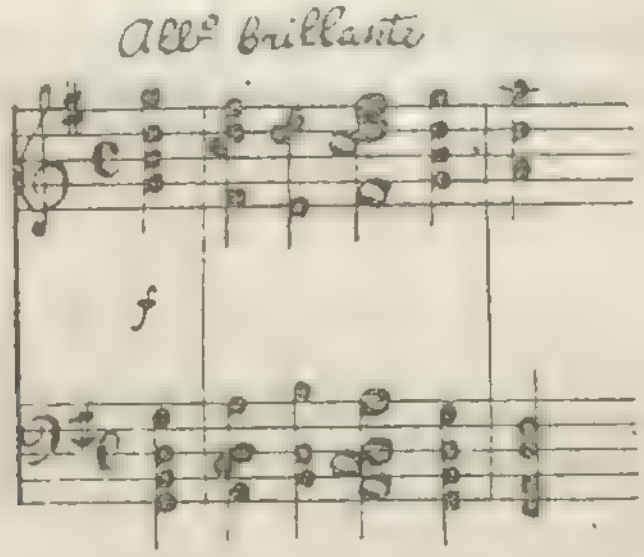
[1] По свидетельству брата композитора Модеста Чайковского, это — невольное заимствование популярного в то время мотива шансонетки «Il faut s'amuser, danser et rire». «Жизнь П. И. Чайковского», т. I, стр. 466.

(см. стр. 67). Пессимистического, элегического Чайковского здесь почти не чувствуется. Повидимому, в этом следует искать причину того, что 2 й фортепианный концерт совершенно не привился в русском концертном обиходе. В нем видели и меньшую художественную ценность и отсутствие необходимого для концерта виртуозного блеска. Однако согласиться с этим никак нельзя. Не выдвигая виртуозный элемент на первый план, органически включая его в музыкальную фактуру концерта, Чайковский очень разнообразно использует выразительные возможности фортепиано и создает выигрышную для солиста партию. А в отношении качества музыкального материала 2-й концерт во всяком случае не уступает первому. И любопытно: на Западе, где Чайковского ценили не за одни только элегические настроения и патетически взволнованный характер его музыки, этот концерт был оценен в должной мере и никогда не принадлежал к числу «забытых страниц» музыки Чайковского.

Концерт состоит из трех частей:

1. Allegro brillante.
2. Andante non troppo.
3. Allegro con fuoco.

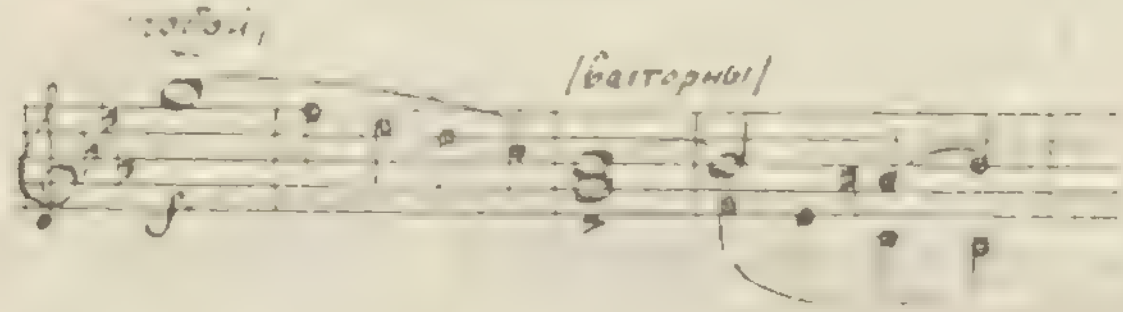
Первая часть сразу же, без всякого вступления, начинается основной темой:



Пример 112

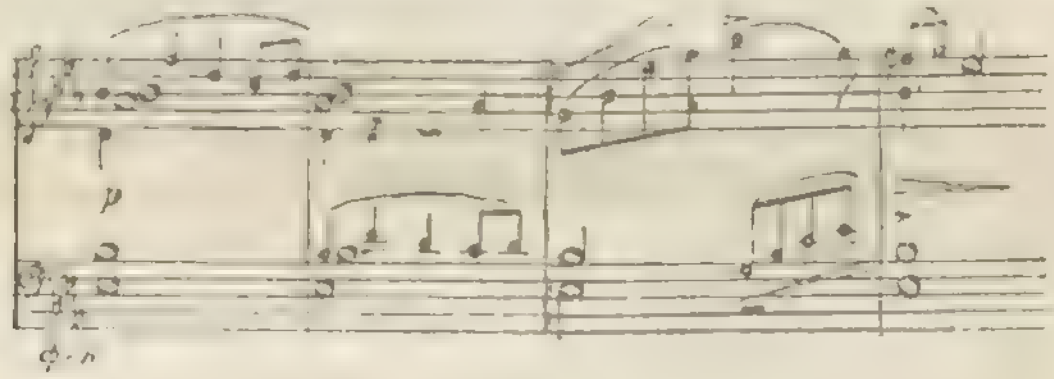
Она звучит сначала в оркестре, затем в фортепианном соло, наконец, в немного измененном виде, снова в оркестре.

Вторая тема появляется в качестве самостоятельного развитого эпизода: от первой темы и разработки она отделена длительными паузами оркестра. Вторая тема состоит, собственно, из двух мотивов: первый из них, сначала еще почти незаметный, носящий скорее характер вступления ко второму



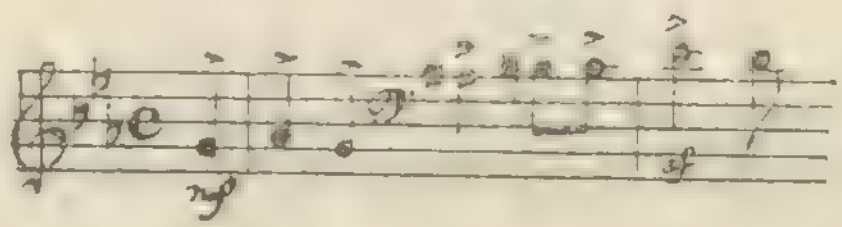
Пример 113

играет оркестр; со вторым



Пример 114

вступает рояль соло. Второй мотив развивается. На нем композитор строит большое динамическое нарастание. К этим мотивам после небольшой фортепианной каденции примыкает еще один



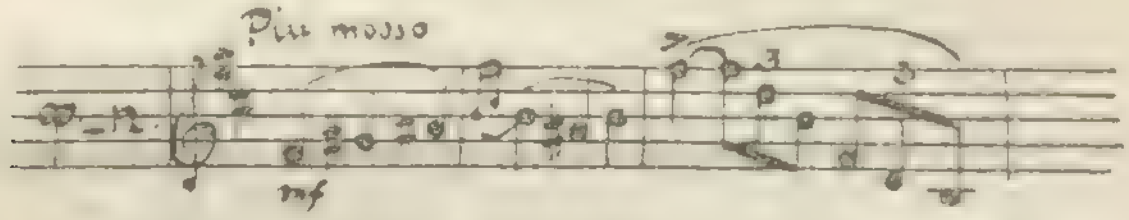
Пример 115

ярко контрастирующий с предыдущими своим мрачным, беспокойным характером. В заключительной

части экспозиции в оркестре слышатся подголоски первой темы.

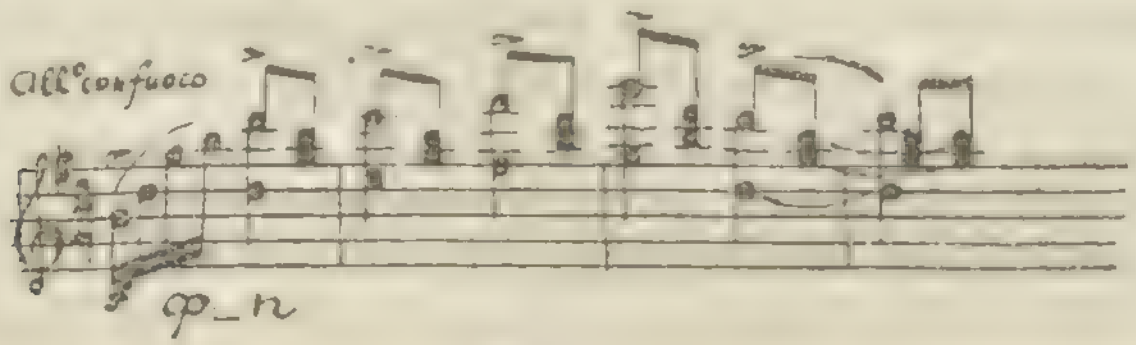
Пауза. Начинается разработка. В ней снова, в своем полном виде, проходят темы, уже знакомые нам по экспозиции, но показанные теперь в новом освещении. Два больших оркестровых эпизода (один построен на первом мотиве второй темы, в другом развивается первая тема) разделяются небольшим фортепианным соло. После второго оркестрового эпизода фортепиано вступает с первым мотивом второй темы (пример 113). Едва заметный раньше, он выдвигается теперь на первый план и развивается. Музыка постепенно оживляется и переходит в большую блестящую фортепианную каденцию. Каденция приводит к репризе: с первой темой вступает оркестр, затем в той же последовательности проходят все мотивы «побочной» партии (только теперь не в Es-dur, а в B-dur), и после длительной паузы начинается кода (tempo giusto. G-dur).

Анданте концерта, в своих крайних частях, — выразительный диалог скрипки и виолончели соло (с сопровождением фортепиано). Средняя часть (Più mosso) вносит оживление в спокойную лирику анданте. Взволнованная страстная музыка ее строится на теме:

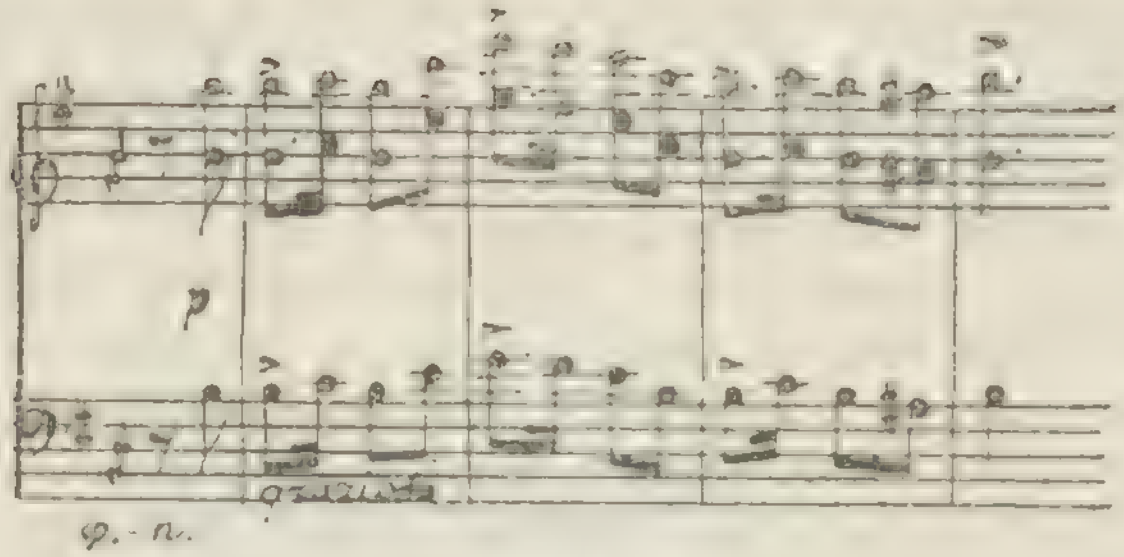


Пример 116

Финал концерта начинается проведением двух тем подвижного характера:



Пример 117



Пример 118

Далее следует небольшая разработка их, и вскоре же снова появляется первая тема, затем (тоном ниже) вторая и после небольшой паузы—кода.

ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

(Andante и финал для фортепиано с оркестром)

Es dur

Ор. 75 и 79; 1893 г.

(Посвящен французскому пианисту Луи Диемеру).

Мысль о сочинении третьего концерта возникла у Чайковского еще в 1884 г. Однако осуществить ее композитору удалось лишь значительно позже. В марте 1893 г. Чайковский в письме к М. М. Ипполитову-Иванову сообщает, что у него есть эскизы фортепианного концерта. Вскоре после этого он начинает приводить их в окончательный вид и за месяц до смерти, в октябре 1893 г., заканчивает первую часть концерта (она издана как «3-й фортепианный концерт, ор. 75»). Следующие две части его остались не переписанными начисто и не оркестрованными. Их оркестровал и оформил как самостоятельные пьесы для фортепиано с оркестром (Анданте и Финал, ор. 79) ученик Чайковского С. И. Танеев.

Однако, по замыслу Чайковского, они должны были составить 2-ю и 3-ю части того же концерта. [1]

Для своего третьего концерта Чайковский использовал, судя по сохранившимся черновым наброскам, музыкальный материал второй части и финала уничтоженной им симфонии (сочинявшейся перед шестой). Но многое было сочинено заново.

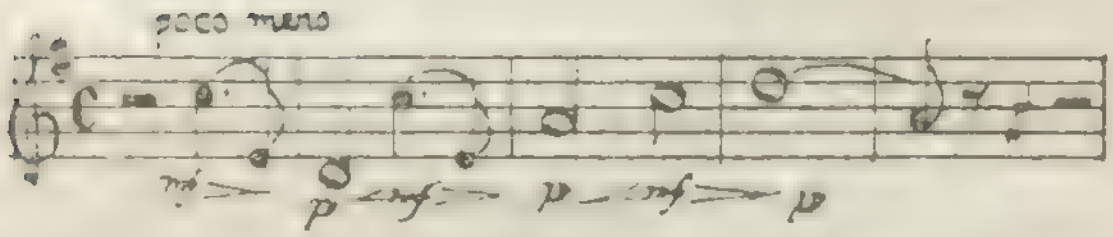
3-й фортепианный концерт Чайковского, подобно 2-му, характерен своим светлым колоритом (а ведь он сочинялся одновременно с его 6-й симфонией!), своеобразными темами и четким, острым ритмом.

Концерт состоит из трех частей:

1. Allegro brillante.
2. Анданте.
3. Финал.

Экспозиция первой части построена на трех темах:

Пример 119



Пример 120

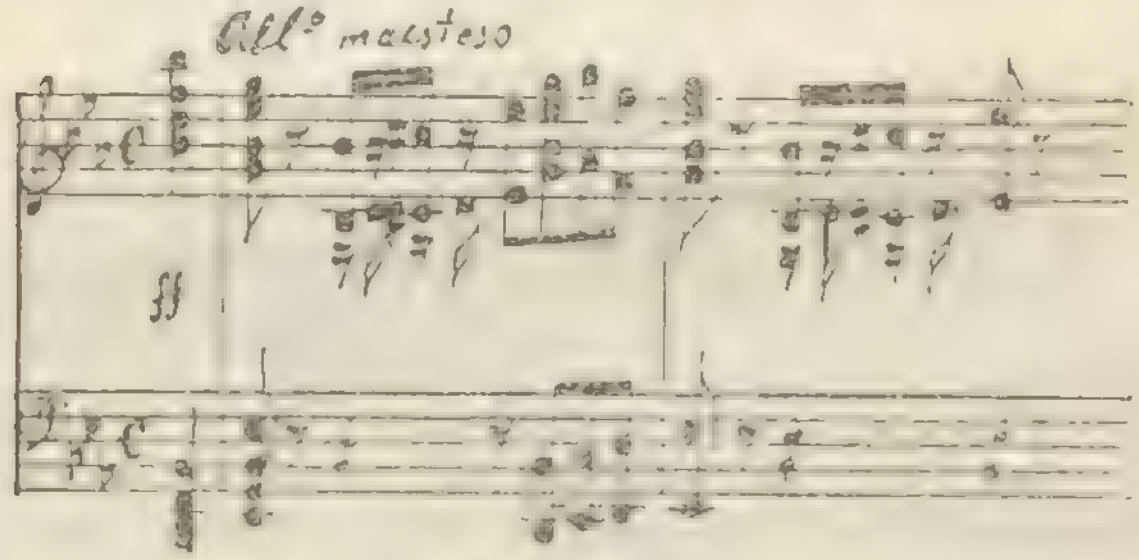
[1] Об этом достаточно убедительно говорит, во-первых, тот факт, что так называемый 3-й концерт (ор. 75) построен по схеме сонатного аллегро (т. е. по обычной для Чайковского схеме *первой* части концерта), во-вторых, единство тональностей этого «концерта» (ор. 75) и финала из ор. 79, написанных, кстати, в эскизах в одной тетради, и сходство их музыкально-тематического материала и, наконец, в-третьих, совершенно недвусмысленная пометка в конце рукописи ор. 75, сделанная рукой Чайковского: «конец первой части».

Пример 121

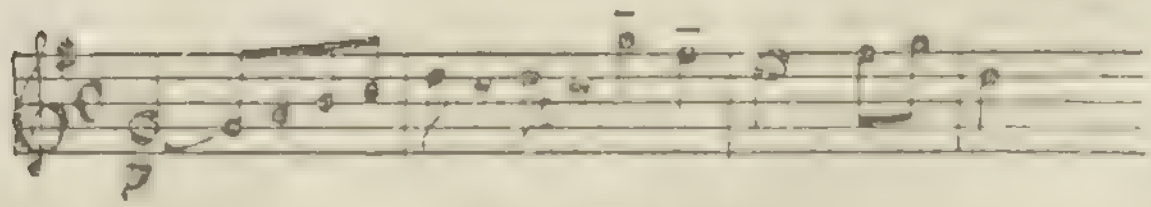
В разработке использованы первые две темы: первая появляется в самом начале разработки (Non cambiare il Tempo) и в большом оркестровом эпизоде; вторая положена композитором в основу большой фортепианной каденции. Со вступлением оркестра начинается реприза; темы проходят в той же последовательности и небольшой паузой отделяются от коды (vivacissimo).

Вторая часть концерта — трехчастна. Взволнованную, драматически напряженную музыку средней части анданте (es-moll) обрамляет спокойная лирика крайних частей (B-dur). Фортепиано играет в анданте сопровождающую роль; большое значение приобретают солирующие инструменты.

Финал построен по схеме рондо на трех темах:



Пример 122



Пример 123

Пример 124

Первая и основная тема финала свежо и ярко звучит в фортепиано, вторая и третья — в оркестре. Порядок следования тем такой: 1-я, 2-я, 1-я, 3-я, небольшой оркестровый эпизод, 1-я, 2-я и, наконец, развернутое заключение (Maestoso, затем Presto).

КОНЦЕРТНАЯ ФАНТАЗИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

G-dur

Op. 56; 1884 г.

(Посвящена ученице Листа, знаменитой пианистке Софии Ментер [1]*)*

Концертная фантазия — эффектное виртуозное произведение с типично фортепианной фактурой, рассчитанной, главным образом, на пальцевую технику (немецкие музыканты называли фантазию за это Damen-konzert'ом). По своему масштабу фантазия приближается к развитому фортепианному концерту (вторая часть фантазии заключает в себе и анданте и заключительное аллегро), но имеет более сюитный характер.

Концертная фантазия состоит из двух частей: [2]

1. Quasi rondo (вроде рондо).
2. Контрасты.

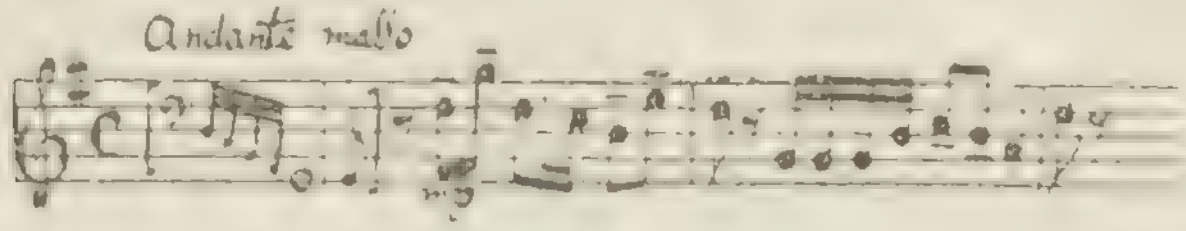
Рондо состоит из трех музыкальных эпизодов самостоятельного характера. В первом изложены обе темы

---

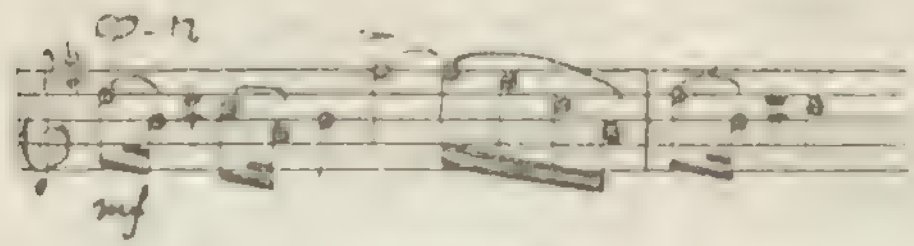
[1] Сначала Чайковский предполагал посвятить эту фантазию А. И. Есиповой.

[2] Автор предусматривает возможность ограничить исполнение этого произведения одной первой его частью и пишет на этот случай специальный вариант ее конца.

этой части: одна — напоминающая русскую народную песнь, другая — оригинальная, лирическая.



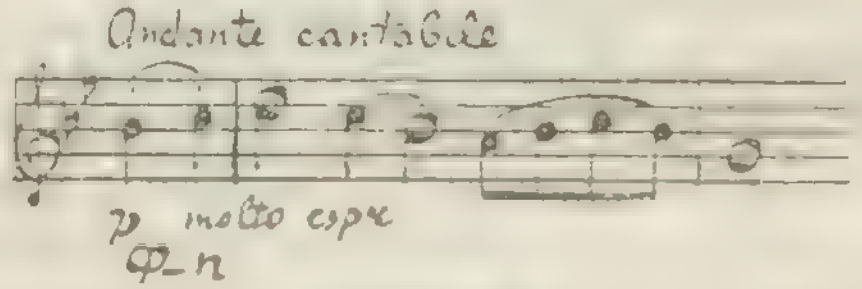
Пример 125



Пример 126

Второй эпизод — это громадная каденция для фортепиано соло; третий (начинается со вступления оркестра) — повторение первого.

Вторая часть фантазии — «Контрасты» [1] — начинается с большого анданте, построенного на двух лирических темах:



Пример 127

Пример 128

[1] Эта часть предполагалась первоначально Чайковским для 3-й сюиты.

Со спокойной лирикой анданте контрастирует следующий за ним эпизод с музыкой танцовального характера:

Пример 129

Это сочетание повторяется затем еще два раза в сокращенном виде (лирические темы играет оркестр, плясовую — фортепиано соло). Заканчивается фантазия музыкой, по своему характеру напоминающей трепак.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

D-dur

Op. 35; 1878 г.

(Посвящен А. Бродскому)

Скрипичный концерт — единственное сочинение Чайковского, впервые исполненное не в России, а за границей. Л. Ауэр (Чайковский предполагал ему посвятить это сочинение), не оценив художественных достоинств концерта и ссылаясь на чрезмерные его трудности, отказался от его публичного исполнения и даже, как это можно заключить из писем Чайковского, отговорил от исполнения его в Петербурге и скрипача Соре. Мнимая «неисполнимость» оригинального и сложного концерта смутила даже друга Петра Ильича скрипача Котека. В результате впервые скрипичный концерт был исполнен Адольфом Бродским в Вене, вызвав на страницах венской музыкальной критики бурю негодования.

Однако в действительности скрипичный концерт представляет собой одно из наиболее совершенных сочинений Чайковского и может быть поставлен в ряд лучших образцов этого жанра — скрипичных концертов Бетхо-

вена, Мендельсона, Брамса. Вот почему первое отрицательное впечатление от этого концерта вскоре уступило место более глубокой оценке его художественных достоинств.

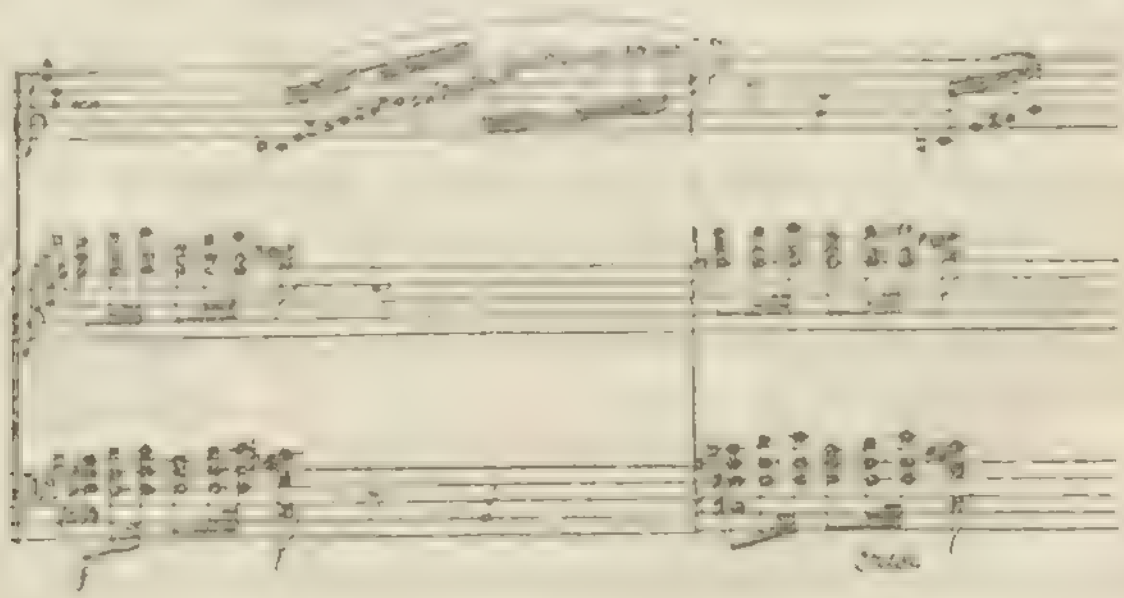
Концерт состоит из трех частей:

1. Allegro moderato. Moderato assai.
2. Канцонетта (Анданте).
3. Финал (Allegro vivacissimo).

Первая часть концерта начинается небольшим оркестровым вступлением, в котором уже слышна основная тема. Затем следуют пять тактов скрипки соло. Фермато. Вступает оркестр и сопровождает лирическую тему, исполняемую концертирующей скрипкой:

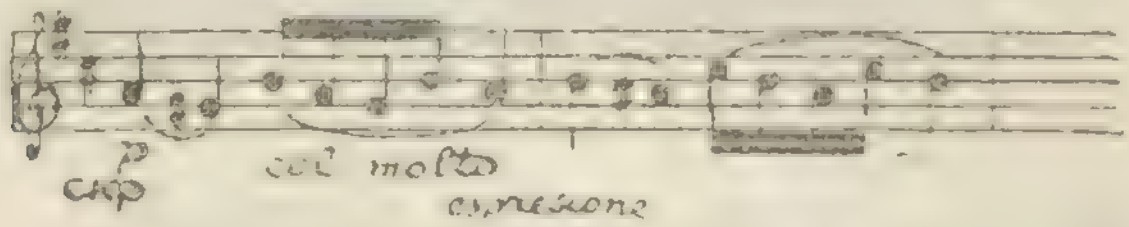
Пример 130

Мягко, спокойно звучит сначала эта тема, но ритмически заостренные пассажи скрипки и синкопы оркестра вносят в музыку все больше и больше оживления и приводят к другому мотиву, непосредственно примыкающему к первой теме:



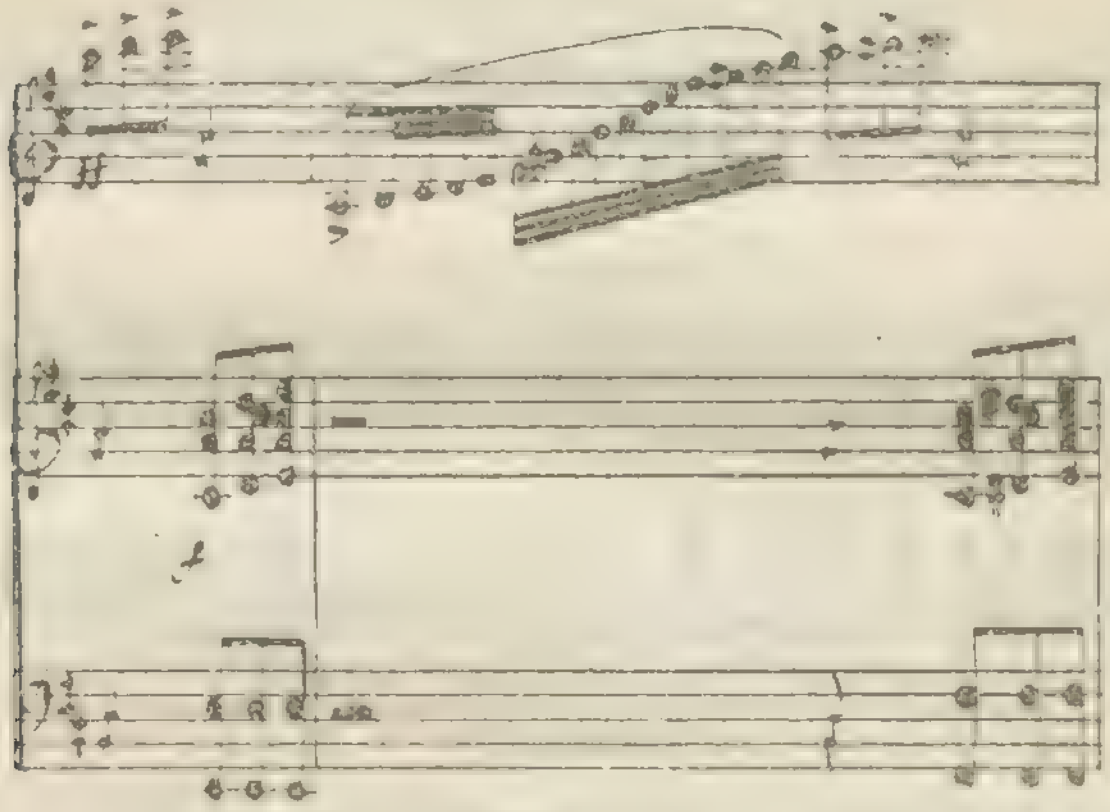
Пример 131

Небольшая каденция скрипки соло отделяет его от второй темы. Она мало контрастирует с первой:



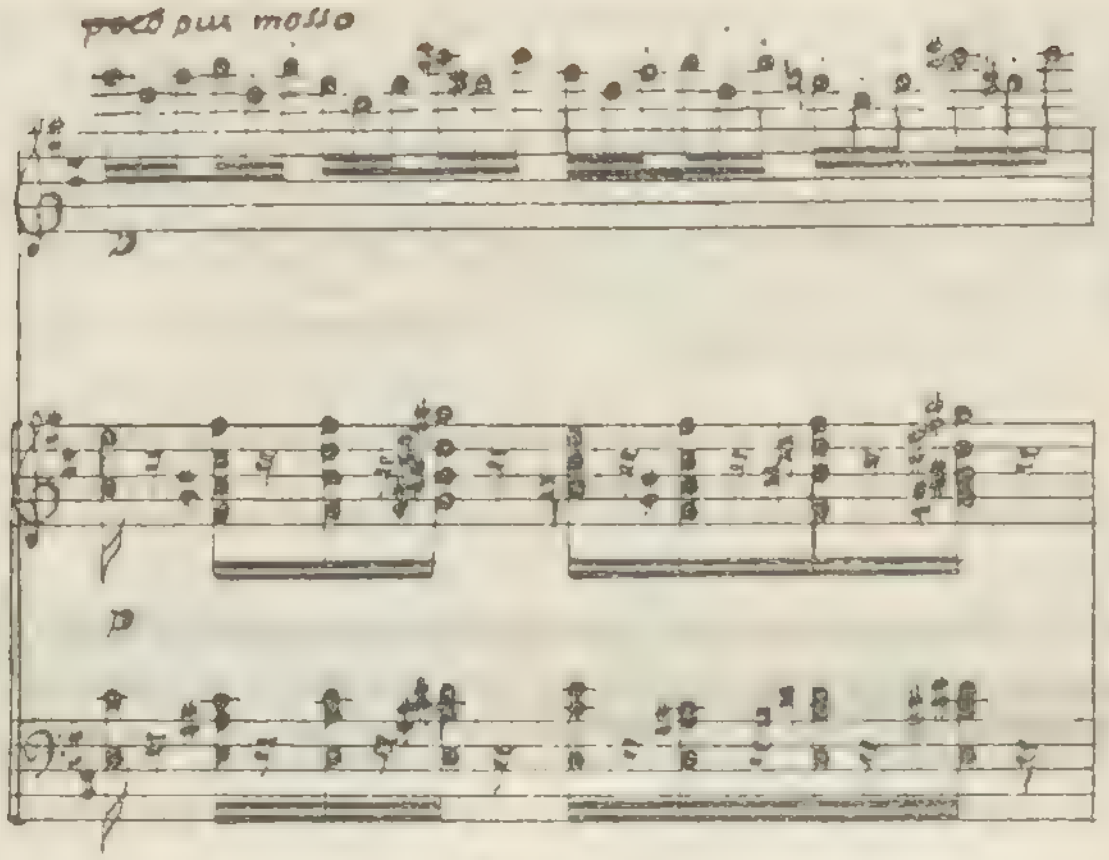
Пример 132

Но и в ней начинается постепенно оживление: задача виртуозного концерта требует не только спокойной лирической музыки. И вот ко второй теме непосредственно примыкает новый мотив:



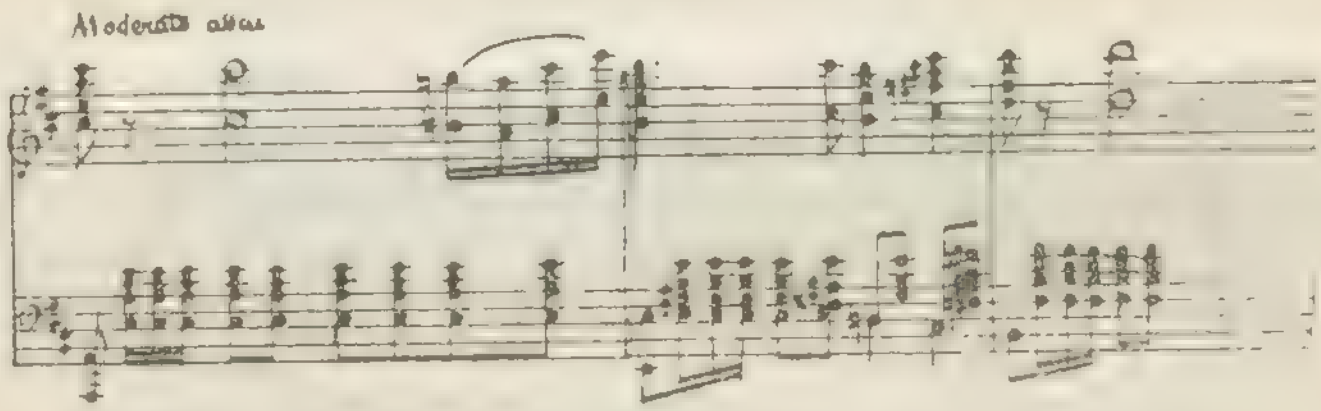
Пример 133

Виртуозные пассажи (Чайковский органически включил их в фактуру своей музыки) остаются в скрипке соло и дальше, когда снова возвращается вторая тема (пример. 132). На этот раз она звучит в оркестре и приводит к третьему, заключительному мотиву экспозиции:



Пример 134

Разработка начинается с первой темы, но здесь она звучит в оркестре совсем по-другому — мощно, торжественно:



Пример 135

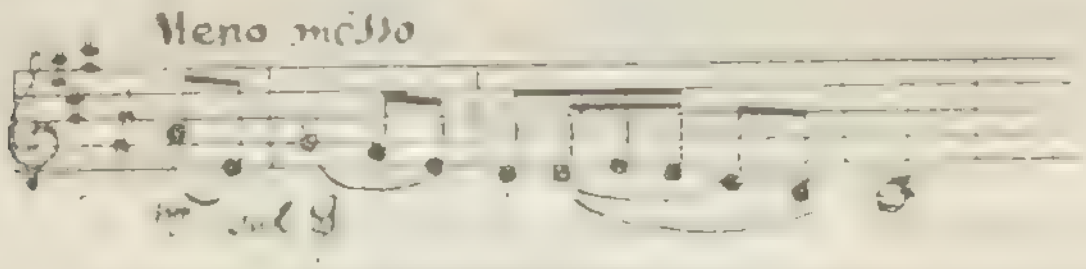
Еще раз, незадолго до большой скрипичной каденции, в конце разработки ярким красочным пятном выделяется эта тема. Сразу же после каденции, при вступлении оркестра, слышатся отзвуки первой темы в ее первоначальном виде, и вскоре начинается реприза. В той же последовательности проходят: первая, вторая, третья темы, с примыкающими к ним мотивами, и большая, развернутая кода (Allegro giusto и Più mosso) заканчивает эту часть.

Средняя часть концерта — небольшая песнь (канцонетта), построенная на двух лирических темах.

Третья часть концерта (финал) — рондо. После небольшого вступления оркестра и скрипки соло звучит первая тема:

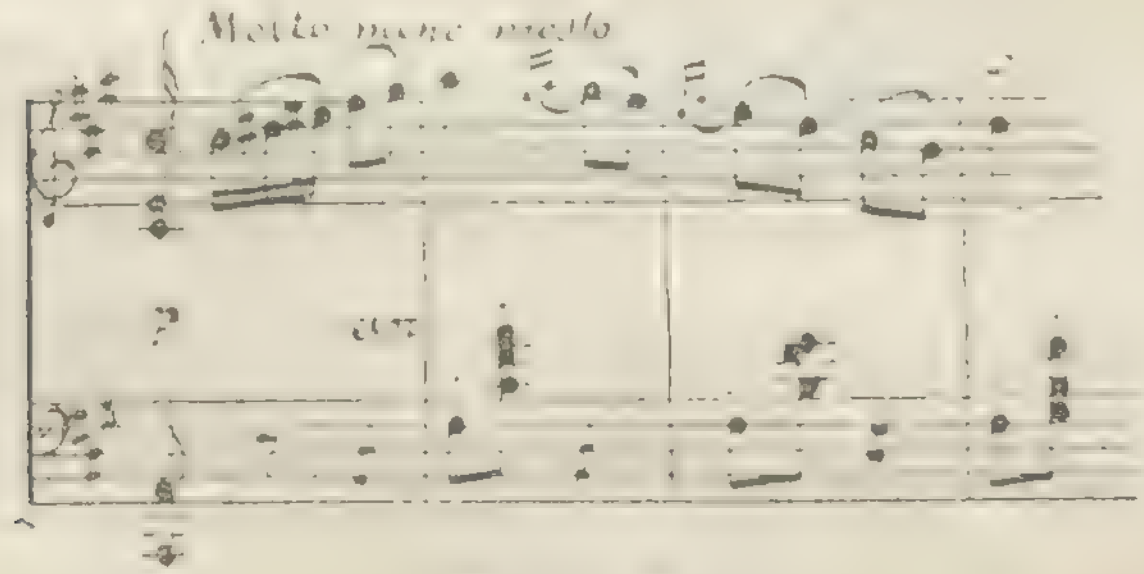
Пример 136

Ее сменяет русская народная песнь:



Пример 137

из которой вырастает лирический эпизод



Пример 138

Снова в той же последовательности проходят обе темы и развитием первой заканчивается концерт.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ «РОКОКО»

Для виолончели с оркестром

Op. 33; 1876 г.

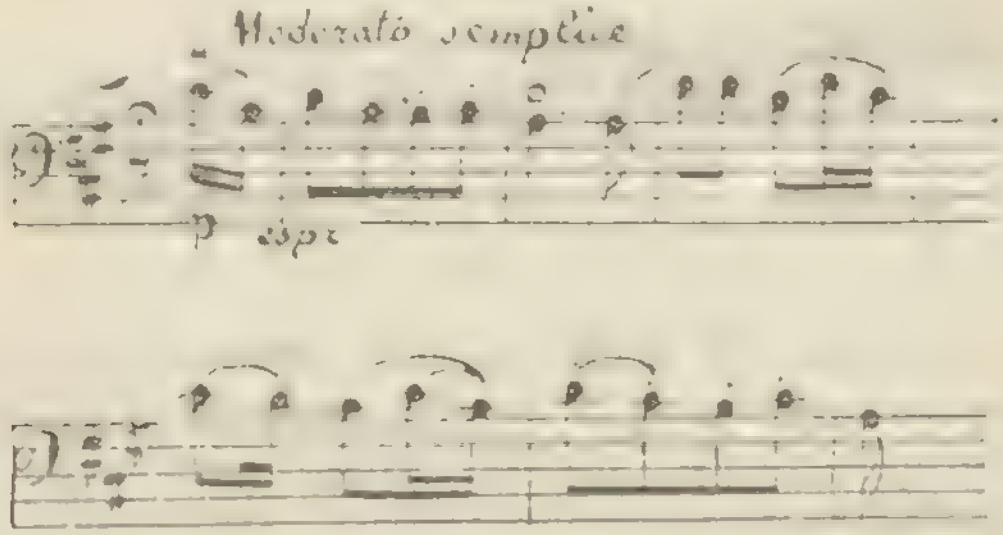
(Посвящены В. Фитценгагену)

R. Stein в своей работе о Чайковском приводит следующего содержания разговор между композитором и его другом профессором Московской консерватории виолончелистом Фитценгагеном:

«Знаешь ли ты, что такое «рококо?»—спросил однажды Петр Ильич. Фитценгаген кивнул головой. Пауза. «Я думаю, — сказал Чайковский, — это легкая безмятежная радостность (schwebende Heiterkeit)... [и он] напел про себя небольшую мелодию, вроде гавота». [1]

Стиль «рококо» связывался в представлении Чайковского с эпохой Моцарта и Гайдна как стиль, противоположный «распространившемуся впоследствии разнузданному, растрепанному романтизму позднейших художников [и чуждый] той размашистости кисти и яркости колорита, которыми щеголяет современное искусство». [2]

В таком стиле «рококо» и сочинил Чайковский тему для своих виолончельных вариаций:



Пример 139

---

[1] *R. Stein.* «Tschaikowsky», Berlin 1927, стр. 433.
[2] «Музыкальные фельетоны и заметки Чайковского», стр. 114.

и в таком стиле выдержано все сочинение. Вариации на тему «рококо» — первое проявление того тяготения композитора к музыке и музыкальным формам XVIII столетия, которое так ярко обнаружилось у Чайковского в дальнейшем (сюиты, балеты, «Пиковая дама»).

Первые две вариации (A-dur'ные) по своему характеру близки теме (тема появляется в виолончели соло после небольшого оркестрового вступления). Третья вариация — более свободного характера самостоятельный эпизод (Andante sostenuto. C-dur). Две следующие вариации — 4-я и 5-я [1] — снова приближаются к теме и сменяются новым эпизодом (6 я вариация. Andante. D-moll). 7-я вариация и кода — в характере темы. В результате получается четкая схема рондо: A + B + A + C + A. [2]

МЕЛКИЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ СКРИПКИ ИЛИ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ

Кроме рассмотренных выше больших концертных произведений Чайковский написал еще для сольных инструментов с оркестром ряд небольших произведений: Меланхолическую серенаду, Вальс-скерцо и Pezzo capriccioso.

Меланхолическая серенада для скрипки с оркестром (ор. 26; 1875 г.) — небольшая лирическая пьеса типа элегии.

По построению она напоминает некоторые ноктюрны Шопена и Листа. Драматическое нарастание и оживле-

---

[1] Каденция к 5-й вариации несколько нарушает «строгий» стиль этого сочинения. В рукописи партитуры Чайковского, хранящейся в музее им. Н. Г. Рубинштейна в Москве, она отсутствует. По свидетельству R. Stein'a, она добавлена Гуго Беккером (там же, стр. 434).

[2] В рукописи Чайковского порядок вариаций другой. По номерам печатного издания вариации следуют в ней в следующем порядке: 1-я, 2-я, 6-я, 7-я, 4-я, 5-я, 3-я, отсутствующая в печатных изданиях 8-я и кода. Перестановка вариаций и вызванное этим небольшое изменение музыки «Рококо» были сделаны Чайковским по совету и плану В. Фитценгагена.

ние в середине пьесы (più mosso agitato) обрамлено спокойными медленными частями с меланхолическим мотивом

Пример 140

чередующимся с более развитым мотивом вступления.

Пример 141

Вальс-скерцо (ор. 34; 1877 г.) — небольшая пьеса веселого, подвижного характера для скрипки с оркестром.

«Pezzo capriccioso» (ор. 62; 1887 г.) — небольшая пьеса виртуозного характера (большая глубина только в ее первой, «героической» теме) для виолончели с оркестром.

УВЕРТЮРЫ

УВЕРТЮРЫ F-DUR и C-MOLL

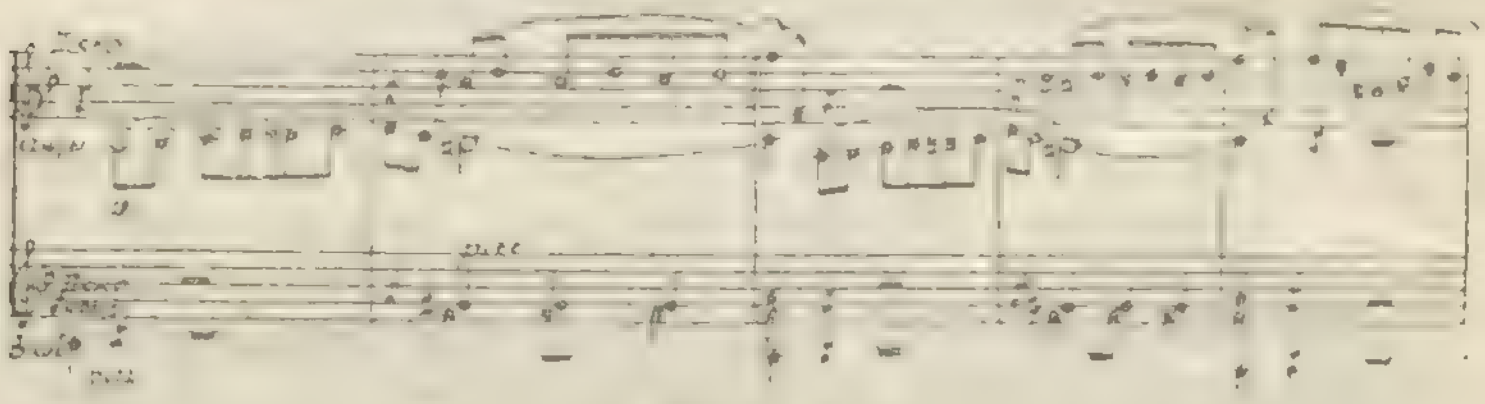
УВЕРТЮРЫ Чайковского F-dur и C-moll — первые сочинения, написанные композитором по окончании Петербургской консерватории. На ряду с еще ученической работой — увертюрой к «Грозе» — это первые опыты овладевания симфонической формой. Хронологическая близость этих увертюр к «Грозе» и к экзаменационной кантате «К радости» казывается в значительной рыхлости музыкального материала (в обеих увертюрах, написанных по схеме сонатного аллегро, так же как и в «Грозе», есть «добавочные», самостоятельные музыкальные эпизоды) и большой доле статичности. В оркестровке c-moll'ной увертюры много арпеджий, гармонических ходов по трезвучиям, повторений одних и тех же аккордов, тремоло и т. п. Показательны в этом отношении также и самые темы увертюры.

Увертюры F-dur и C-moll написаны Чайковским в 1865 и 1866 гг. Первая предназначалась для ученического оркестра Петербургской консерватории и была впервые исполнена под управлением автора, затем, по просьбе Н. Рубинштейна, переделана для большого оркестра и исполнена в одном из его концертов. C-moll'ная увертюра не исполнялась никогда. Оба сочинения остались в рукописях, причем F-dur'ная увертюра — в первом ее варианте. Вторая редакция этого сочинения, повидимому, уничтожена самим автором.

Увертюра F-dur начинается небольшим вступлением (Moderato assai), построенным на теме

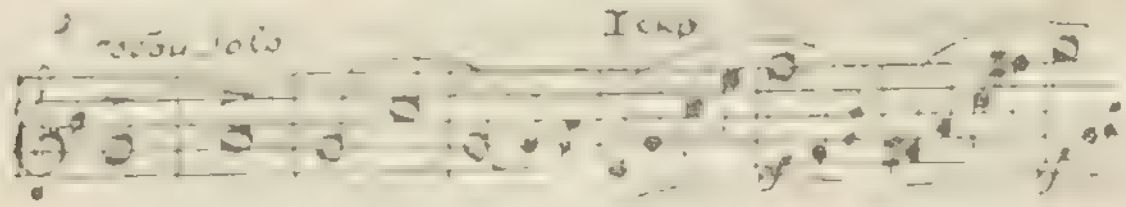
Пример 142

От основной части увертюры (Allegro con spirito) это вступление отделяется небольшой паузой. Со своеобразной по характеру первой темой:



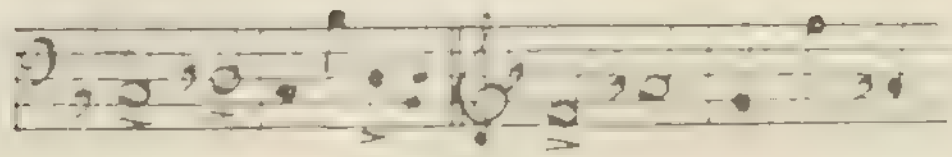
Пример 143

контрастируют короткие мотивы гобоя и первых скрипок (2-я тема):



Пример 144

Обе темы широко использованы композитором в разработке увертюры. Разработку сменяет (после двух тактов паузы всего оркестра) небольшой лирический эпизод анданте: в партии флейты слышится тема вступления. Затем следует реприза. Новая пауза знаменует ее конец, после чего начинается фугато. Оно построено на несколько измененной второй теме:



Пример 145

Фугато приводит к коде увертюры (Maestoso e energico) — бравурному, помпезному заключению сочинения.

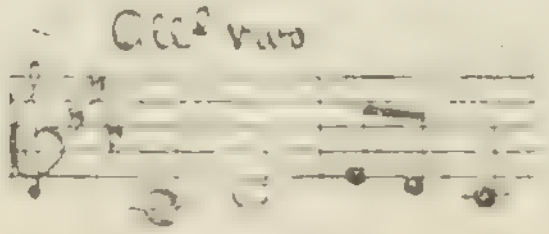
Увертюра C-moll тоже начинается медленной музыкой вступления. Вступление состоит из двух частей: первая построена на мрачном мотиве виолончелей и контрабасов, сходном с одной из тем «Грозы»:

Пример 146

вторая (E-dur'ная) — на светлой лирической теме альтов и валторн:

Пример 147

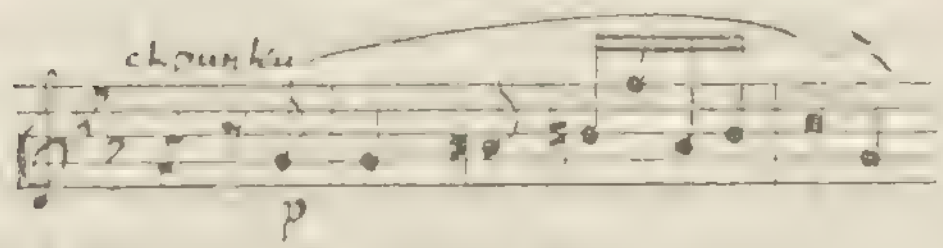
Пауза. В первых скрипках появляется основная тема увертюры:



Пример 148

Ей контрастируют в качестве второй темы мотивы флейт, первых скрипок и виолончелей:

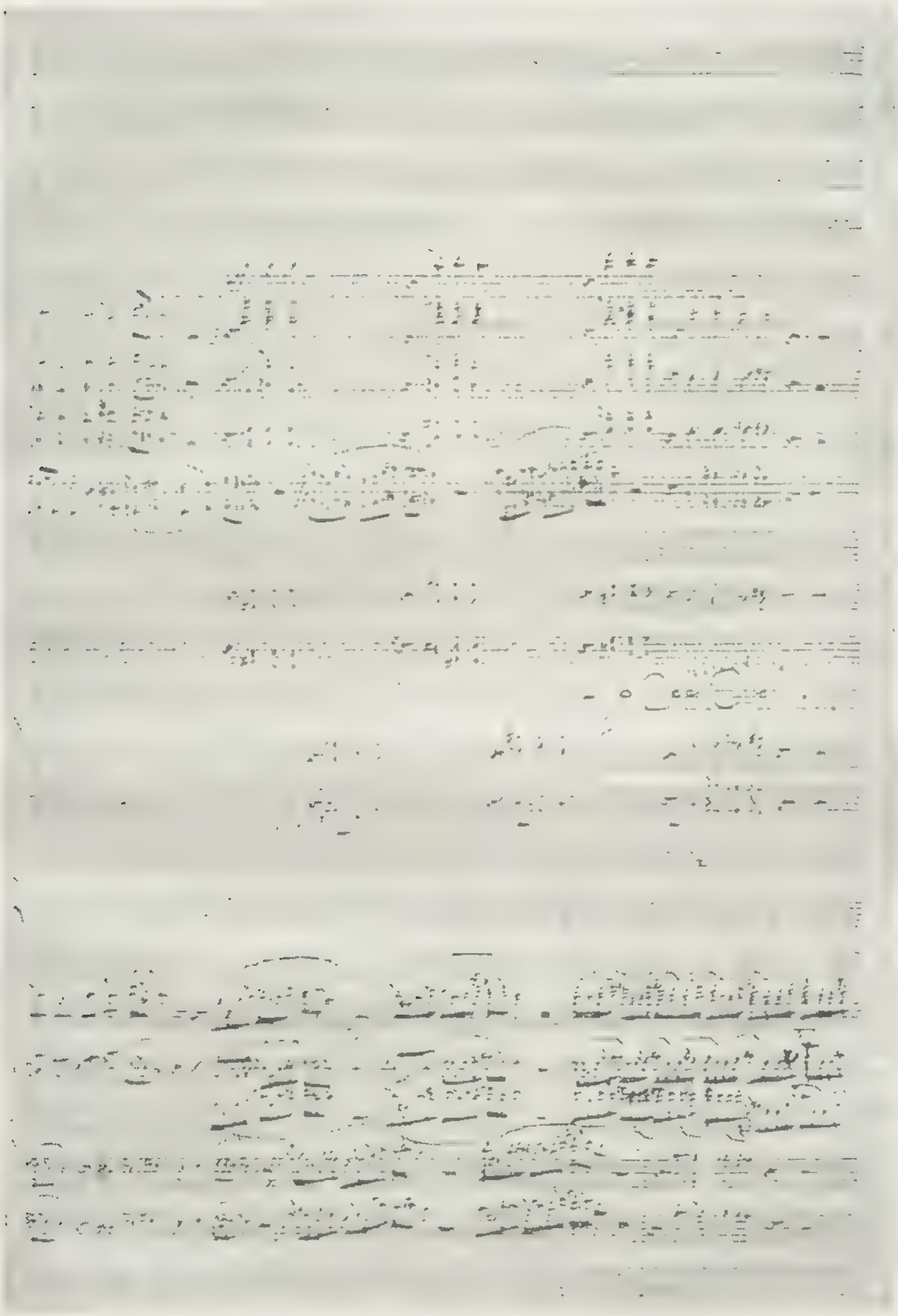
Пример 149



Пример 150

Пример 151

После разработки обеих тем экспозиции снова появляется лирическая тема вступления (пример 147). На ней построен небольшой F-dur'ный эпизод, отделяющий разработку от репризы. Кончается увертюра кодой (Allegro maestoso. C-dur), построенной на первой теме и одном из мотивов второй.



Рукопись C — moll'ной увертюры
Чайковского

Mélancolie.

«Меланхолия», картина неизвестного художника, написанная под впечатлением «Меланхолической серенады» Чайковского. Была повешена композитором в Клинской усадьбе над своей кроватью.

ПРОГРАММНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Увертюра к драме А. Н. Островского

«ГРОЗА»

Ор. 76 (посмертное издание); 1865 г.

УВЕРТЮРА «Гроза» — первое большое сочинение Чайковского. Она написана как классная работа еще в годы пребывания композитора в Петербургской консерватории. Неудивительно поэтому, что это произведение не обладает совершенством формы, лаконичностью изложения и выразительностью музыкального языка, свойственными зрелым сочинениям Чайковского. Темы еще не достаточно ярки по своей образности. Оркестр перегружен целым рядом редко употребляемых инструментов; молодого композитора точно радовала сама возможность включить их в партитуру своей увертюры.

Кроме того, желая выразить в «Грозе» определенную программу, Чайковский явно не справился с обилием музыкального материала, понадобившегося ему для музыкальной характеристики отдельных эпизодов и драматических положений сюжета. Вот почему изложение материала преобладает в «Грозе» над его развитием; увертюра представляет собой последовательный ряд сменяющих друг друга эпизодов.

И тем не менее «Гроза» — наиболее значительное из сочинений Чайковского консерваторского периода. В ней легче, чем даже в позже написанной выпускной кантате

«К радости», усмотреть характерные особенности творчества будущего Чайковского. От нее идет прямой путь к ранним увертюрам и последующим его программным сочинениям.

Драма Островского «Гроза» с детских лет привлекала внимание Чайковского. В годы учебы он нередко подумывал даже о сочинении оперы на эту тему. И не случайно, конечно, посвятил ей Чайковский свою первую большую работу. На полях партитуры инструментованных Чайковским в 1864 г. двух вариаций «Симфонических этюдов» Шумана сохранился следующий набросок программы «Грозы», сделанный рукой композитора: [1]

> «Вступление: adagio (детство Катерины и вся жизнь до брака) [2] намеки на грозу; стремления ее к истинному счастью и любви (all. appassionato), ее душевная борьба;—внезапный переход к вечеру на берегу Волги; опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья; предзнаменование грозы (повторение мотива после адажио и его дальнейшее развитие); гроза; апогея отчаянной борьбы и смерть».

Построение увертюры в основном соответствует вышеизложенной программе: тихая, спокойная музыка начала с незначительными еще пока драматическими вспышками (Andante misterioso) внезапно сменяется резким *ff* — намеками на грозу:

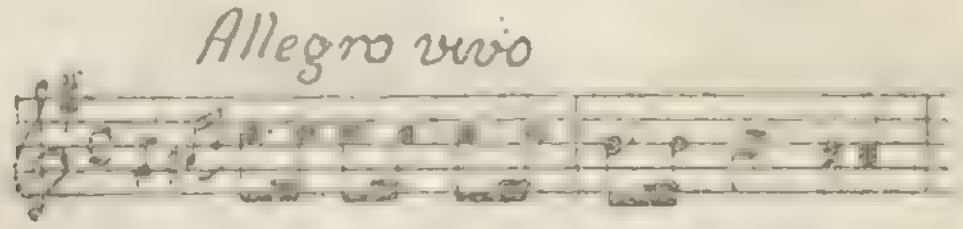
Пример 152

[1] В трехтомной биографии композитора, составленной его братом Модестом Чайковским, эта программа приводится (т. I, стр. 192), но автор этого труда, желая литературно отшлифовать программу, расставил в ней отличные от подлинника знаки препинания и скобки, что, к сожалению, исказило подлинный смысл программы.

[2] В этом месте над строкой в скобках П. И. Чайковским добавлено: allegro.

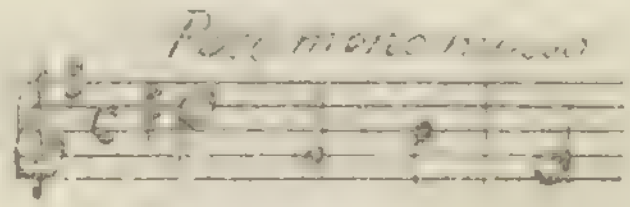
Еще два такта музыки церковного характера (Largo, *pp*, медные духовые; музыка замирает и останавливается на последнем аккорде) — и вступление кончилось.

Звучит основная тема увертюры — тема Катерины, ее стремлений к истинному счастью и любви:



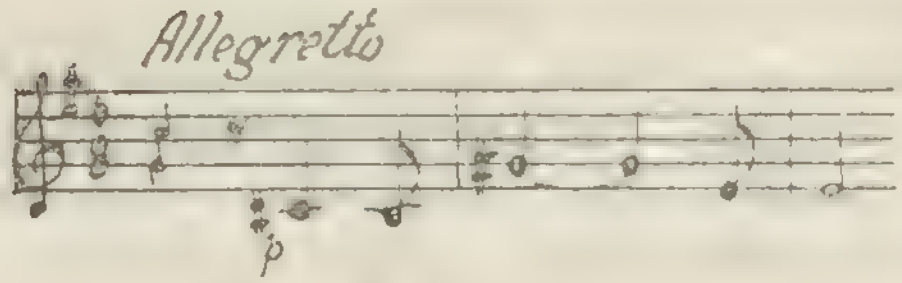
Пример 150

На развитии и разработке этой темы строится основная часть произведения. С нею контрастирует, согласно схеме сонатного аллегро (программно она не достаточно мотивирована) другая, значительно более короткая тема лирического характера (Poco meno mosso), исполняемая флейтой и гобоем на фоне арф и скрипок. В ней есть что-то сходное с любовной темой из «Ромео и Джульетты».



Пример 151

Средняя часть увертюры — разработка — состоит, собственно, из 4-х эпизодов: 1-й — быстрая, порывистая музыка (Con passione), постепенно доходящая до *ff* — рисует душевную борьбу Катерины. Вслед за ним снова появляются первая и вторая тема увертюры; вторая — в небольшом эпизоде Quasi Andante (piano; духовые на фоне арфы), первая (а местами одновременно с ней и вторая) — в следующем Allegro vivo, начинающемся резкими акцентами альтов и виолончелей (*sf* — *sf*). Кончается разработка небольшим лирическим эпизодом (вечер на берегу Волги), построенным на пасторальном напеве фагота, звучащего на фоне тремоло альтов:



Пример 155

Начинается реприза. Снова проходят первая и вторая темы и приводят к коде. Кода состоит из двух частей: повторения намеков на грозу (точно таких как и в начале) и заключительного Allergo molto, формально довольно эффектно заканчивающего увертюру, но в программном отношении чрезвычайно невыразительного. Ни грозы, ни отчаянной борьбы, ни смерти в нем не услышать.

Симфоническая поэма

«ФАТУМ»

Op. 77; 1869 г.

(Посвящена М. А. Балакиреву).

Симфоническая поэма «Фатум» — произведение, сходное с двумя первыми концертными увертюрами Чайковского (F-dur и c-moll). Схема обычных для раннего Чайковского увертюр, несколько рыхлых, с развернутым вступлением и заключением, в ней за малыми исключениями сохранена. В целом форма «Фатума», рассматриваемого как концертная симфоническая пьеса, вне зависимости от его «программы», несмотря на наличие в ней «пивов» и «белых ниток», как говорил об этом произведении Балакирев, несмотря на то, что позже Чайковский, неудовлетворенный своим произведением, сжег партитуру его (она теперь восстановлена), — является достаточно стройной. Это последняя ступень к «Ромео и Джульетте», где Чайковский впервые раскрыл всю силу своего творческого дарования.

Признать «Фатум» программным произведением нет никаких оснований. В печатных изданиях его, правда, в качестве эпиграфа приведены следующие стихи Батюшкова:

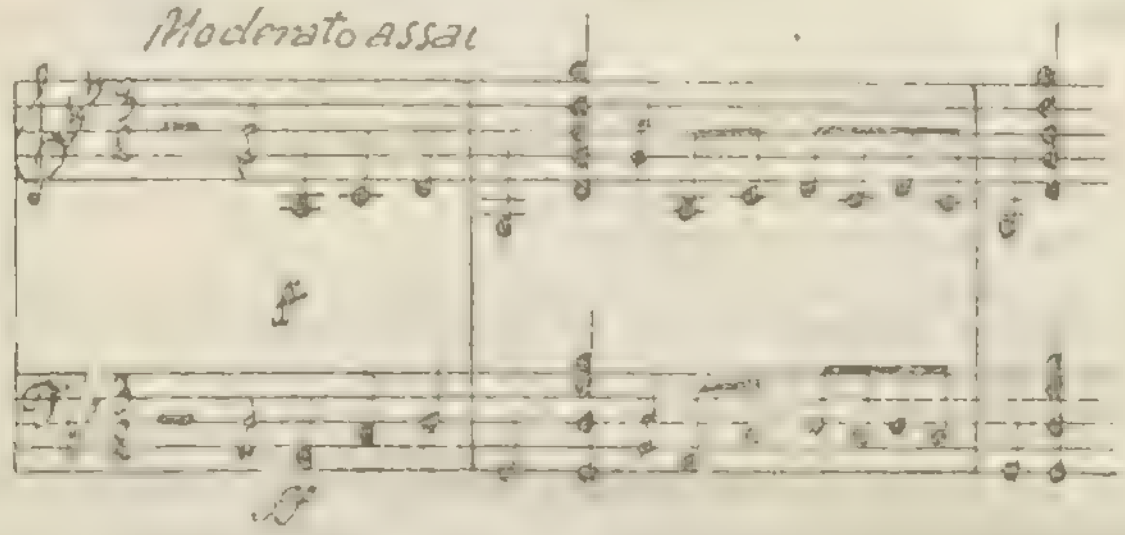
«Ты знаешь, что изрек,
Прощаясь с жизнию, седой Мельхиседек?
Рабом родился человек,
Рабом в могилу ляжет,
И смерть ему едва ли скажет,
Зачем он шел долиной скудной слез,
Страдал, терпел, рыдал, исчез».

Но стихи эти были подобраны к «Фатуму» почитателем таланта Чайковского С. А. Рачинским для печатной программы концерта Н. Рубинштейна, в котором впервые исполнялся «Фатум». И — самое главное — подбор был сделан на основании одного только названия симфонической поэмы (музыки «Фатума» Рачинский тогда еще не знал). Был ли этот эпиграф согласован с композитором или нет, — точно не известно; воспоминания современников Чайковского в этом вопросе расходятся. Но во всяком случае ясно, что на творческий замысел этой симфонической поэмы он никак не повлиял. И не случайно, конечно, полное несоответствие эпиграфа «Фатума» его музыке вызывало у слушателей и критиков этого произведения недоумение.

И самое интересное здесь то, что музыка не совпадает не только с эпиграфом, но и с названием. В самом деле, что общего между величественным вступлением, ясной лирикой и полуплясовым мотивом аллегро, наконец, светлым мажорным концом поэмы — и ее названием «Фатум»? Трудно поверить в данном случае искренности автора, утверждавшего наличие в «Фатуме» скрытой программы (так никогда и никому, впрочем, и не рассказанной), тем более, что настроения фатальности, обреченности Чайковскому тогда еще слишком мало были свойственны.

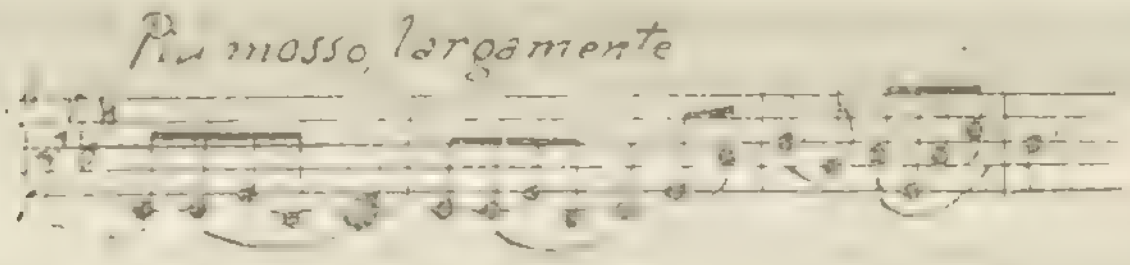
С построениями четвертой и пятой симфоний, выражающих идею рока, «Фатум» имеет лишь то сходство,

что тема его вступления (впрочем скорее величественного, чем мрачного характера)

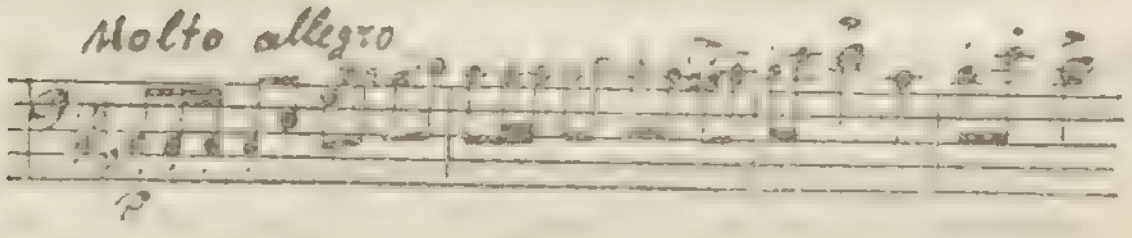


Пример 156

проводится через всю поэму: она появляется еще раз в середине и в конце произведения. Кроме этой темы, в «Фатуме» играют существенную роль еще две:



Пример 157



Пример 158

На них строится аллегро, идущее вслед за вступлением (Moderato assai). Первая кантиленная тема отделяется от второй длительной паузой всего оркестра. Вторичное проведение этих тем предшествует коде. Кода построена на просветленной музыке анданте и теме вступления, звучащей теперь в мажоре.

Увертюра-фантазия

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Без обозначения номера opus'a; 1870 г.

(Посвящена М. А. Балакиреву)

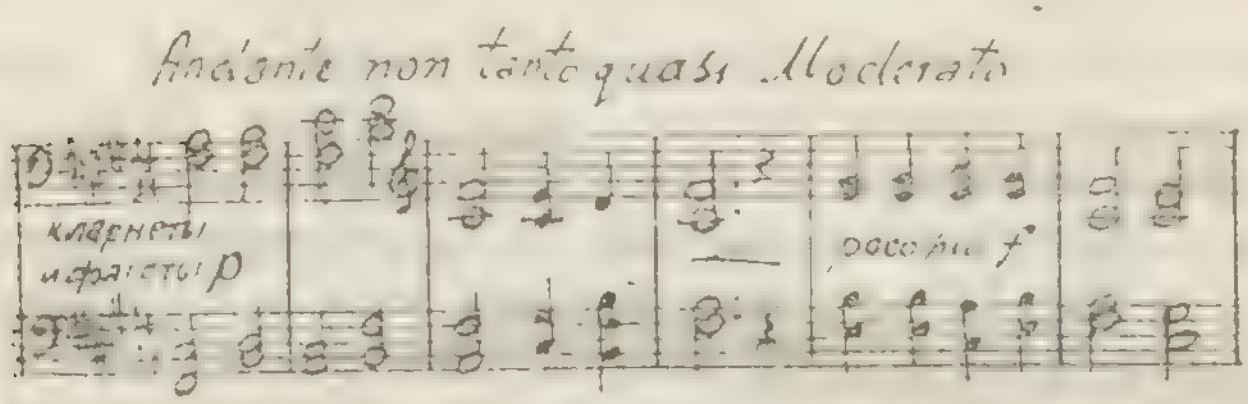
Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» — первое полноценное художественное произведение Чайковского, прочно вошедшее в репертуар симфонических концертов и удержавшееся в нем до настоящего времени. «Ромео и Джульетта» была вместе с тем и первым произведением Чайковского, исполненным за границей, положившим начало популярности композитора в Западной Европе. Произведение это было одним из любимых детищ Чайковского. Так не любил и не ценил он еще ни одно свое произведение. Вот почему так много заботился Чайковский об окончательной его шлифовке. Написав «Ромео и Джульетту» в 1869 г., Чайковский затем переделал ее, согласно замечаниям Балакирева, в 1870 г. и, наконец, «привел в окончательный вид» в 1879 г.

Определенной программы «Ромео и Джульетта» не имеет. По совету Балакирева и Стасова Чайковский положил в основу этого сочинения одноименную трагедию Шекспира. Но из нее Чайковский взял только один драматический мотив: любовь Ромео и Джульетты в обстановке непримиримой, кровавой вражды двух вероиских родов, приведшей влюбленных, принадлежавших к этим разным родам, к смерти, несмотря на искреннее содействие их тайному браку со стороны монаха Лоренцо. Вот почему в музыке Чайковского совершенно не нашли отражения многие сцены шекспировской трагедии, иногда даже чрезвычайно благодарные для музыкального воспроизведения (см. стр. 92-93).

План построения увертюры-фантазии таков: Чайковский сначала излагает три темы, музыкально выражающие три основные действующие силы шекспировской трагедии: вражду Монтекки и Капулетти, любовь Ромео

и Джульетты и вмешательство монаха Лоренцо, — затем показывает их развитие, взаимодействие и борьбу, приводящую в итоге, согласно шекспировскому замыслу, к трагической развязке.

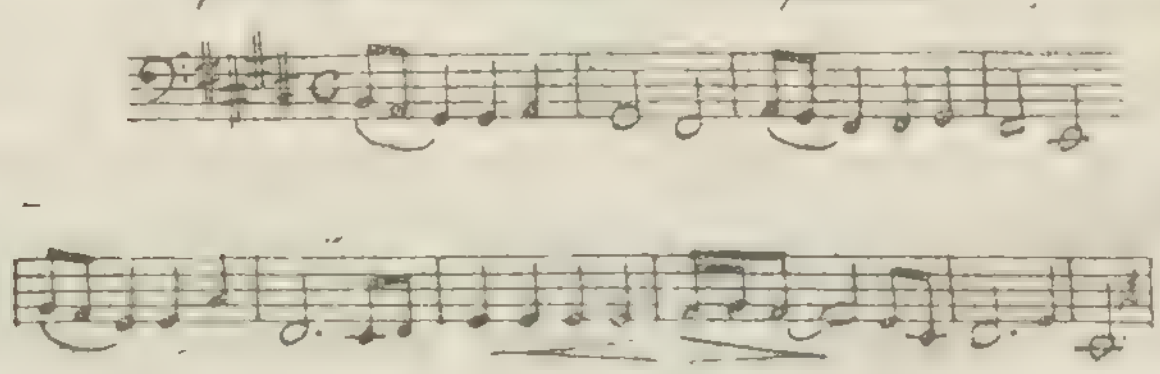
Начинается увертюра вступлением. Звучит хорал



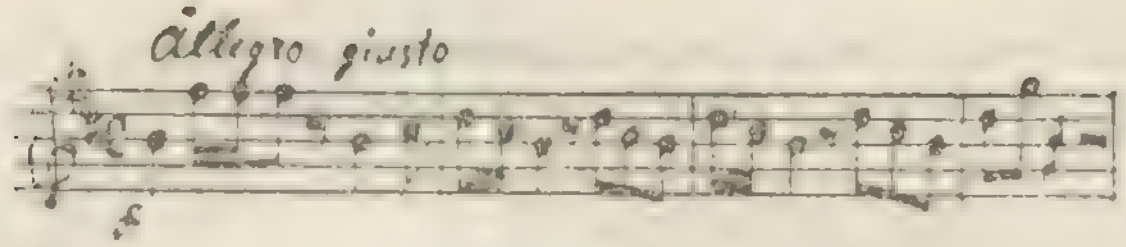
Пример 159

который естественно ассоциируется у слушателя с образом монаха Лоренцо. [1] Но это не просто музыкальная характеристика добродушного старца; в звуках хорала уже слышится предзнаменование трагического конца. И вскоре же музыка вступления становится все более и более беспокойной и, наконец, сменяется темой вражды, так образно воспроизводящей сабельные удары и всеобщее возбуждение:

[1] В первой редакции «Ромео и Джульетты» вступление построено на другой теме, менее образной в смысле характеристики отца Лоренцо:

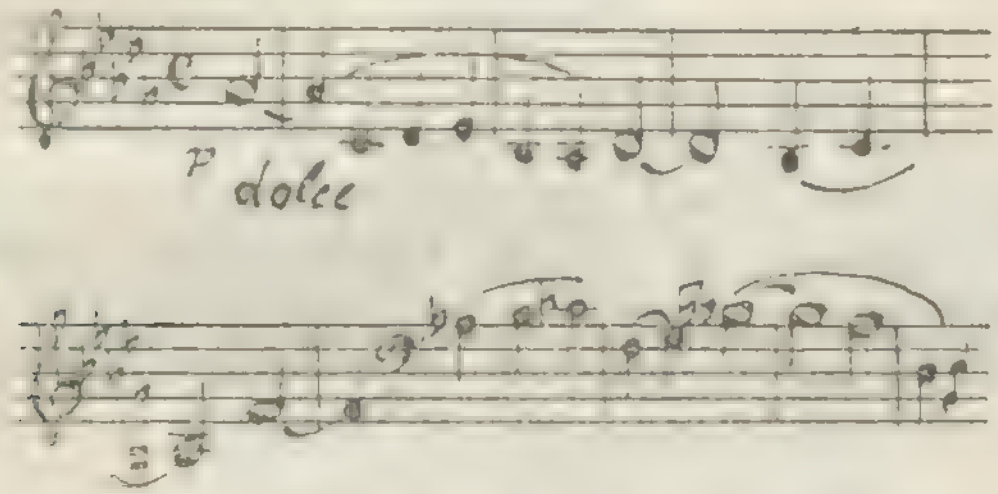


Пример 160



Пример 161

Тема любви — полный контраст предыдущему: тихо, плавно, но мощно по своей внутренней силе звучит ее яркий, выразительный напев:

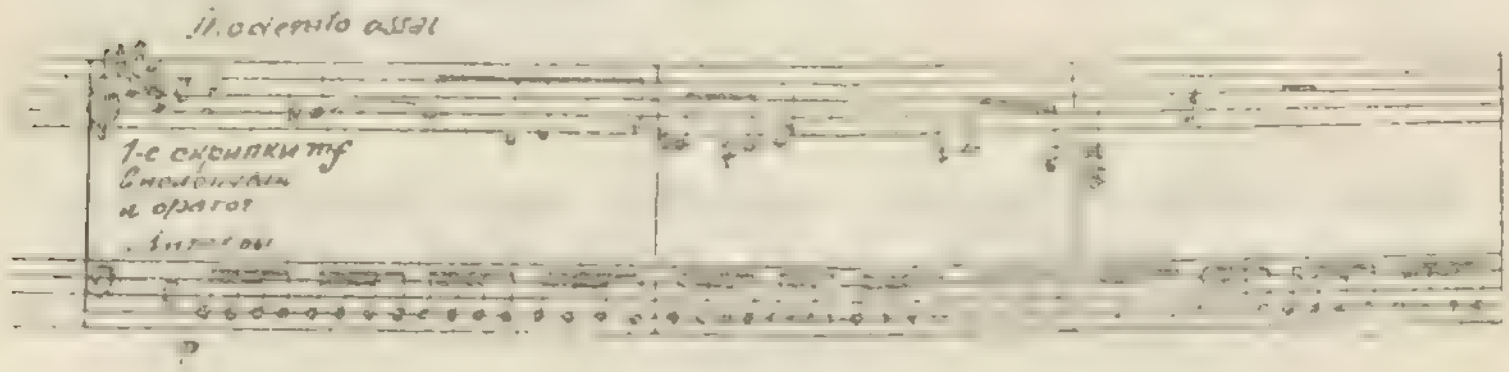


Пример 162

И вот, только что прозвучала эта чарующая музыка (завязка дана), как в басах у струнных уже снова слышится тема вражды; с нею вскоре переплетается первая хоральная тема (в валторнах).[1] Сначала тихо, вкрадчиво, но непрерывно усиливаясь, звучат эти темы, то врозь, то вместе. Затем все стихает. На фоне попрежнему зловещего колыхания скрипок робко пробиваются отголоски любовной темы. Еще минута — и она звучит полностью, заставив на время забыть о вражде и зловещих предзнаменованиях. Но это длится не долго. Неистовый безудержный разгул темы вражды скоро прорывается вновь и, сокрушая все, быстро приводит к трагической развязке. Мощная драматическая вспышка *fff* (смерть Ромео и Джульетты) — и все стихает в мрачном рокоте фаготов, виолончелей и контрабасов. Пауза.

[1] Это сочетание тем дано композитором только в последней редакции увертюры. Тема вступления, по ее первоначальному варианту, в разработке использована не была.

Когда после этого снова появляется тема любви, она звучит уже изломленной и искаженной: [1]

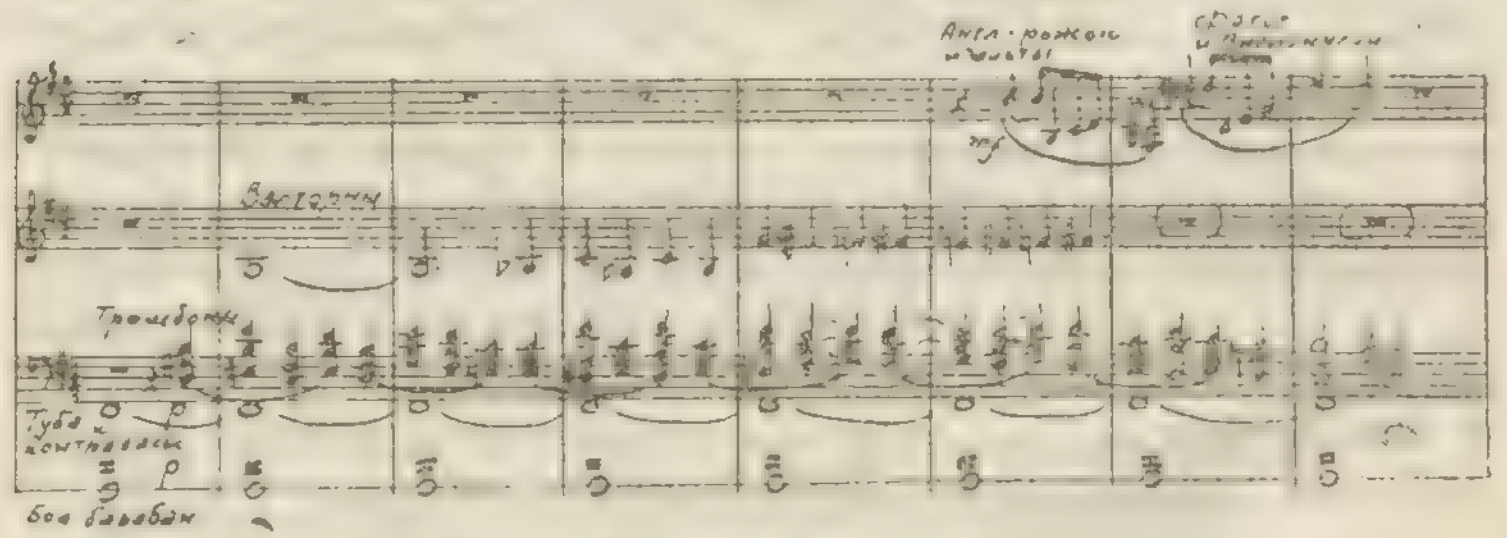


Пример 163

Смерть Ромео и Джульетты послужила, по замыслу Шекспира, поводом для примирения враждующих родов. И у Чайковского вслед за трагической развязкой и ритмом похоронного марша (литавры) звучат спокойные, просветленные аккорды деревянных духовых. Но кончить ими свое сочинение Чайковский не мог. Слишком свежо еще было впечатление только что пережитой потрясающей драмы. И в заключение увертюры Чайковский прибавляет еще несколько резких, судорожных аккордов.

---

[1] В первой редакции после кульминации Чайковский написал похоронный марш (см. стр. 93). Ему предшествовало несколько тактов, ярко выражающих ощущение ужаса от случившегося:



Пример 164

Тематического единства этого эпизода, как видно из этого примера, тогда еще не было.

Симфоническая фантазия

«БУРЯ»

Op. 18; 1873 г.

(Посвящена В. В. Стасову)

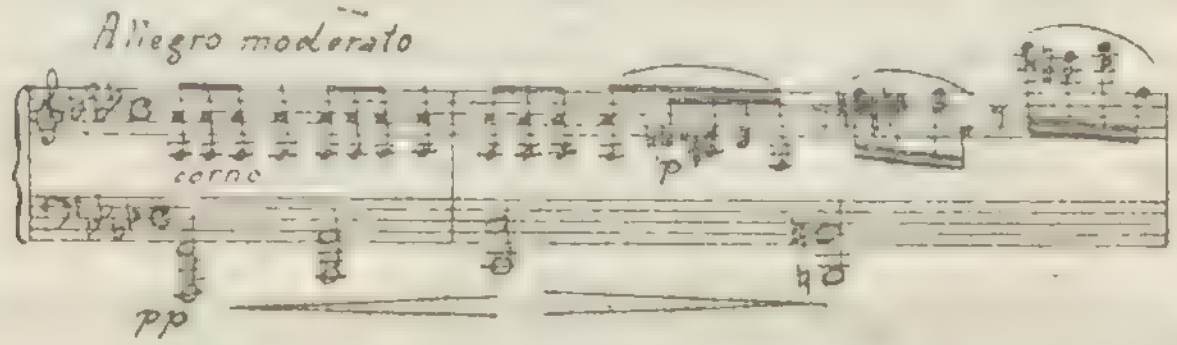
Темой для симфонической фантазии Чайковского «Буря» послужила любовь Миранды и Фернандо из одноименной драмы Шекспира. В основу сочинения положена следующая программа, предложенная Чайковскому Стасовым:

> «Море. Волшебник Просперо посылает повинующегося ему духа Ариэля произвести бурю, жертвой которой делается корабль, везущий Фернандо. Волшебный остров. Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо. Ариэль. Калибан. Влюбленная чета отдается торжествующему обаянию страсти. Просперо сбрасывает с себя силу волшебства и покидает остров. Море».

Эта программа ясно показывает отличие творческого замысла Чайковского от содержания драмы Шекспира. Чайковский вовсе опускает существенные стороны произведения последнего: политическую интригу, которая обрекла миланского герцога Просперо с его, тогда еще малолетней, дочерью Мирандой в изгнание на необитаемый остров; постижение тайн магии, которому отдался Просперо, приобревший такую сверхчеловеческую силу, что мог поднять на море бурю, выбросившую на берег корабль неаполитанского короля Алонзо, возвращавшегося со своим сыном Фернандо на родину. Исчезает у Чайковского и вся фантастика «Бури» Шекспира, связанная с этой магией. Затем Чайковский явно переносит акцент с главного героя драмы Шекспира Просперо на Миранду и Фернандо. Зарождение и развитие их любви композитор делает основой своей фантазии. Интерес к переживаниям влюбленных был у Чайковского настолько велик, что он сомневался даже в необходимости звукового воспроизведения самой бури,

думая соответственно этому и фантазию назвать не «Бурей», а «Миранда». И только увещания Стасова заставили отказаться от этой мысли.

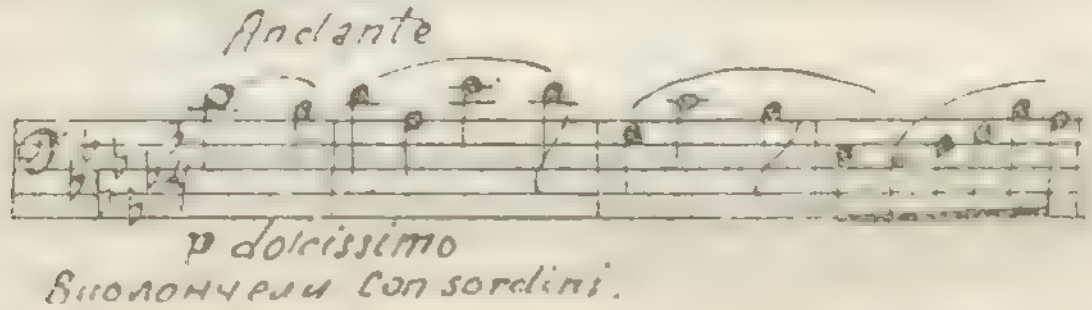
Построение «Бури» вполне соответствует ее программе. Фантазия начинается картиной спокойного моря. Затем слышатся заклинания Просперо:



Пример 165

Неожиданно разражается буря. Следует картина бури, натуралистически ясно рисующая свист ветра и рокот моря. Корабль терпит аварию. Фернандо оказывается на берегу; он встречается с Мирандой.

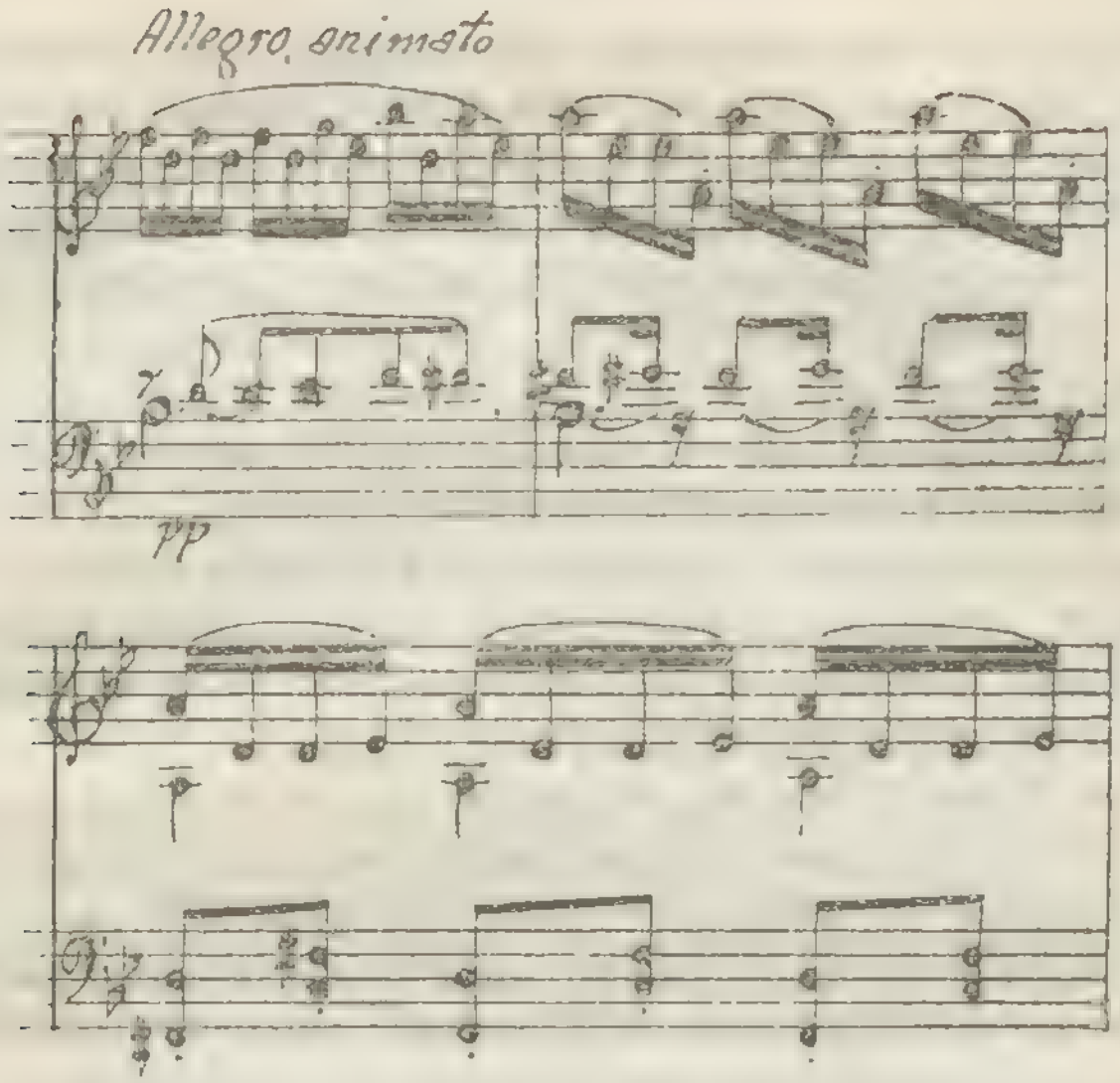
После небольшой паузы, в оркестре робко, как первые проблески, звучит тема их любви:



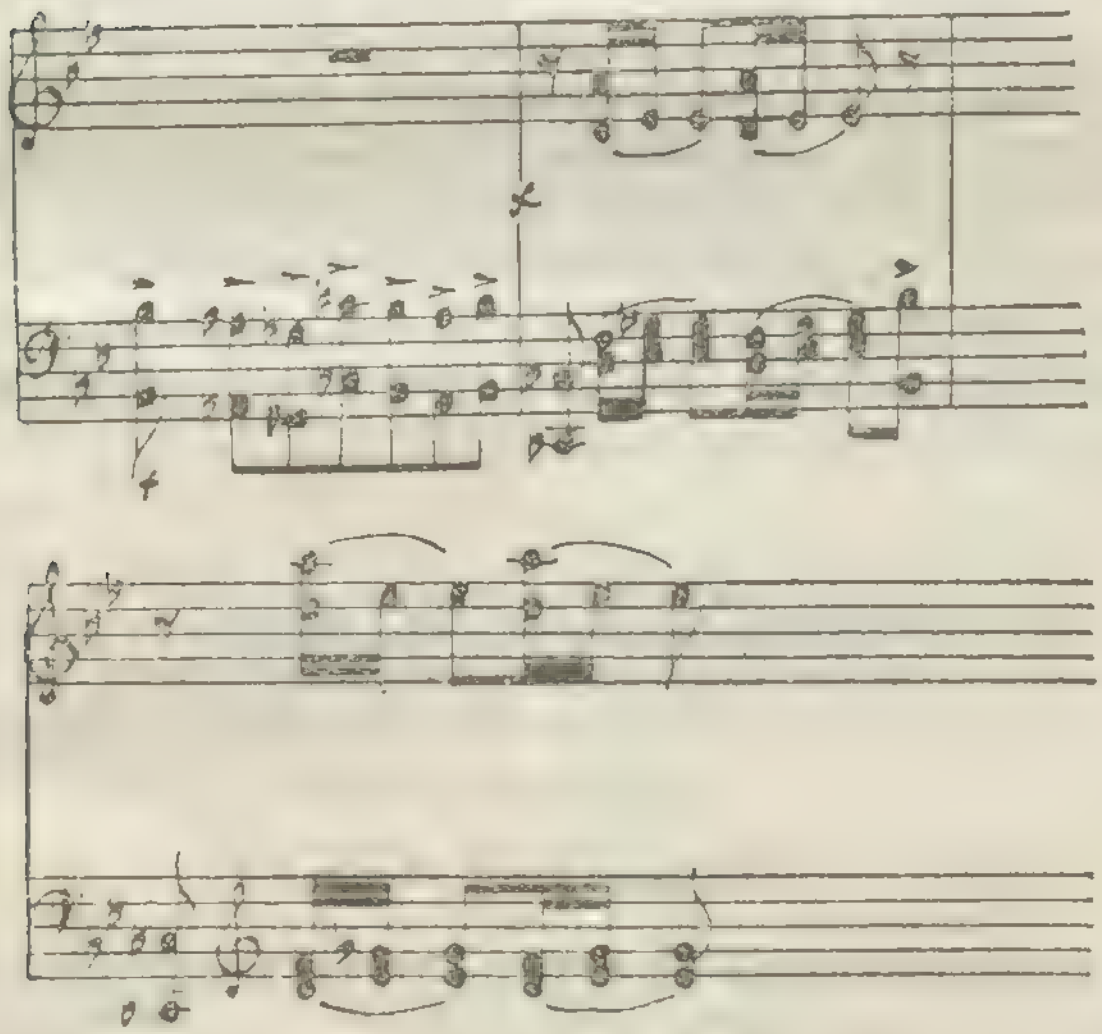
Пример 166

Тема развивается. Чем дальше, тем сильнее звучит она. Тема растет и ширится. Звуковой поток, построенный на ней, приводит, наконец, к кульминации — радостному до-мажору.

В тему любви вклиняются два эпизода — две музыкальные характеристики противоположного характера: первая характеризует легкого, подвижного духа воздуха Ариэля, помогающего Просперо в осуществлении его планов (прим. 167); вторая характеризует злобного, уродливого получеловека-получудовища Калибана (прим. 168), с про-



Пример 167



Пример 168

клятиями и ненавистью взирающего на магическую власть Просперо, подчинившего его своей воле. Лишь только отзвучали последние звуки, победной к концу, любовной темы, — как снова слышатся заклинания. Еще отчетливее звучит теперь хорал: это Просперо сбрасывает с себя силу волшебства. Картиной прежнего спокойного моря, по которому плывет теперь в Италию корабль с Мирандой, Фернандо и их примирившимися отцами, заканчивается фантазия.

Сочиняя «Бурю», Чайковский испытал влияние Балакирева и Стасова, значительно более сильное, чем при сочинении «Ромео и Джульетты». И это, конечно, не прошло бесследно. Программа и советы Стасова сказались не только на творческом замысле «Бури», но и на ее конструкции. Под воздействием Стасова Чайковский отошел от своих творческих принципов в сторону программной музыки берлиозовского типа и включил в «Бурю» ряд музыкальных эпизодов, характеризующих отдельные сцены произведения Шекспира (картина спокойного моря, буря, заклинания) и отдельные музыкальные характеристики (Ариэль, Калибан). Но в то же время Чайковский не отказался и от свойственного ему в программных сочинениях развития единого драматического мотива (любовь Миранды и Фернандо). Но, смешав эти два принципа построения программного произведения, он был принужден окружать и даже прерывать развивающуюся тему любви отдельными, подчас случайными, музыкальными эпизодами.

Симфоническая фантазия
«ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ»

Op. 32; 1876 г.

(Посвящена С. И. Танееву)

Римини, итальянский город, расположенный на берегу Адриатического моря, играл в эпоху раннего Возрождения видную роль в общественно-политической жизни

Италии. В конце XIII столетия он принадлежал герцогам Малатеста. Франческа из Римини была женой одного из них — Джанчотто. Предание гласит, что отец Франчески, равеннский синьор Гвидо да Полента, обещал Джанчотто руку своей дочери в знак примирения между их враждующими родами. Но, не рассчитывая на согласие Франчески выйти замуж за уродливого деспота Джанчотто, он послал свататься к ней молодого брата Джанчотто — красавца Паоло. Франческа полюбила его и дала свое согласие на брак. И только после первой брачной ночи обнаружила она, что была обманным образом выдана замуж за Джанчотто. Франческа поклялась отомстить Джанчотто и изменила ему, отдавшись Паоло. Но их счастье длилось не долго. В тот же вечер они погибли от руки ревнивого Джанчотто, заставшего их вдвоем наедине.

Трагическая судьба Франчески, эта настоящая романтическая легенда, нашла, в самых различных вариантах, такое широкое отражение в искусстве, как ни один другой сюжет. Теме любви Франчески и Паоло и их трагической гибели посвящено громадное количество поэтических и драматургических произведений европейской и американской литературы, множество картин и скульптурных изображений художников всех времен (начиная с начала XIV стол.) и народов. На тему «Франчески» написано больше 25 опер, ряд кантат, симфонических произведений и т. п.[1] Ранее других судьба Франчески была опоэтизирована великими итальянскими поэтами XIII — XIV столетия: Данте, Петраркой и Боккаччио. Данте посвятил Франческе V песнь своего «Ада», первой части гениальной «Божественной комедии».

V песнь дантовского «Ада» и иллюстрации к ней, сделанные французским художником Густавом Доре, Чайковский и положил в основу своей симфонической фантазии. В рукописи «Франчески» Чайковским пред-

[1] См. специальную работу на эту тему: G. Locella. Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik. Paul Neff Verlag, 1913.

послана партитуре следующая программа этого сочинения:

«Данте, сопутствуемый тенью Вергилия, спускается во вторую область адской бездны. Воздух здесь оглашен стенаниями, воплями и криками отчаяния. Среди могильного мрака рвется и мечется буря. Адский вихрь неистово мчится, унося в своем диком круженьи души людей, разум коих помрачила в жизни любовная страсть. Из бесчисленного множества кружащихся душ человеческих внимание Данте привлекают особенно две летящие в объятиях друг друга прекрасные тени Франчески и Паоло. Потрясенный раздирающим душу видом юной четы теней, Данте призывает их и просит поведать, за какое преступление они подверглись столь ужасному наказанию. Тень Франчески, обливаясь слезами, рассказывает свою печальную историю. Она любила Паоло, но была против воли выдана замуж за ненавистного брата своего возлюбленного, горбатого, кривого, ревнивого тирана Римини. Узы насильственного брака не могли исторгнуть из сердца Франчески нежную страсть к Паоло. Однажды они читали вместе роман об Ланцелоте. «Мы были одни, рассказывает Франческа, и читали ничего не опасаясь. Не раз мы бледнели и смущенные взоры наши встречались. Но одно мгновенье погубило нас обоих. Когда, наконец, счастливый Ланцелот срывает первое любовное лобзанье, тот, с которым уже теперь ничто не разлучит меня, прильнул губами к трепетным устам моим, и книга, раскрывшая нам впервые таинство любви, выпала из рук наших!..» В это мгновение неожиданно вошел супруг Франчески и ударами кинжала умертвил ее и Паоло. И рассказав это, Франческа, в объятиях своего Паоло, снова уносится неистово и дико мечущимся вихрем. Охваченный бесконечною жалостью, Данте изнемогает, лишившись чувств, и падает, как мертвый...» («Ад». Поэма Данте. Песнь V).

Густав Доре: Данте и Виргилий
во второй области адской бездны. Адские вихри.
(Иллюстрация к V-ой песне «Ада» Данте)

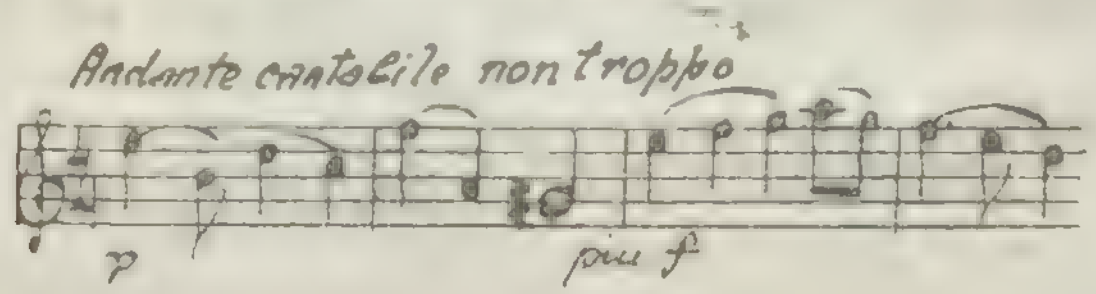
Густав Доре: Франческа, Паоло и Джанчотто
(Иллюстрация к V-ой песне «Ада» Данте)

Приведенный текст показывает, что и в этом произведении Чайковский, верный своим творческим принципам сочинения программной музыки, сосредоточивает свое внимание не на внешнем описании отдельных сцен и драматических положений литературного произведения, а на музыкальном выявлении одного основного драматического мотива. В печатных изданиях «Франчески да Римини» обычно приводится в качестве программы цитата из V песни дантовского «Ада» (с небольшим пояснительным вступлением), начиная со слов: «... нет муки ужаснее той, как вспоминать минуты блаженства в час пытки мучительной, злой». Эта цитата ярко характеризует основной драматический мотив симфонической фантазии Чайковского — страдание, которое от воспоминаний счастливого прошлого становится еще тяжелей и нестерпимей. Но она, конечно, не раскрывает творческого замысла композитора во всей его полноте, как это делает программа.

Конструктивно «Франческа да Римини» чрезвычайно проста. Она совершенно четко делится на три части (они исполняются без перерыва). Музыка крайних частей — это несмолкаемые бешеные вихри, неистово кружащие в адской бездне человеческие души, заглушая своим шумом, воем и свистом их стенания, вопли и крики отчаяния. Средняя часть — рассказ Франчески о своем прошлом. Адские вихри не прекращаются ни на минуту (в музыке крайних частей нет ни одной паузы). Только иногда они немного стихают, чтобы тотчас же разразиться с новой силой (замечательны два мощных нарастания со взрывами-кульминациями на e-moll'ном аккорде). Чайковский долго и упорно бился над этой музыкальной картиной: ему все казалось, что его вихрь еще мало соответствует рисунку Доре, — и в конце концов достиг в этих частях яркой образности и написал потрясающую по силе своей эмоциональной выразительности музыку. «Адская буря Чайковского ревет и хлещет, как морской шторм Айвазовского» — писал Ларош в 1878 г. после первого исполнения «Франчески» в Петербурге. Творческая цель автора была

достигнута. Творческий замысел его доходил до слушателя.

Вторая часть симфонической фантазии — это рассказ Франчески о своем минутном счастьи в прошлом и бесконечном страдании в настоящем. Начинается рассказ неожиданно, в самом разгаре адских вихрей. Властно врывается тема вступления, и вихри стихают, точно прерванные насильственно (Данте просит Франческу приблизиться к нему и рассказать свою историю). Еще немного они глухо рокочут в басу и наконец смолкают совсем. Некоторое время слышен один только кларнет. Трогательными, жалобными звуками его, на фоне струнных, в простой задушевной мелодии



Пример 169

несколько напоминающей русскую народную песню, композитор начинает рассказ о печальной судьбе Франчески. Сначала спокойно — как воспоминание о давно пережитом — звучит этот рассказ, но постепенно он становится все более и более напряженным — возбуждение растет. Франческа живо переживает случившееся. Задушевный мотив кларнета переходит к скрипкам, к флейте, к виолончелям... Появляется другой мотив, перемежаемый пассажами арфы. В четвертый раз появляется тема рассказа Франчески и мощно звучит в струнных на фоне всего оркестра. Музыка достигает здесь исключительного драматического напряжения и трагического пафоса. Невольно вспоминается Вагнер с его «Тристаном и Изольдой». Но вот слышатся фанфары (валторны). Сначала издали (*pp*) звучат они, затем ближе и сильнее. Взрыв в оркестре (*FF*. Allegro vivace) предвещает новый порыв адских вихрей. Подхваченные порывами вихря, тени исчезают. Начинается 3-я часть (Allegro vivo), представляющая собой повторение 1-й.

В начале симфонической фантазии Чайковский дает небольшое вступление. Начинается (и кончается) оно в медленном темпе (Andante funebre) с мрачных, зловещих аккордов, точно изображающих трепет Данте, попавшего в такую ужасную обстановку. Вступление, как и всегда у Чайковского, сразу же настраивает слушателя на нужный ему лад.

Симфония

«МАНФРЕД»

Op. 58; 1885 г.

(Посвящена М. А. Балакиреву)

Симфония «Манфред» написана Чайковским на тему одноименной драматической поэмы знаменитого английского поэта Байрона. Мысль о сочинении музыки на эту тему подал Чайковскому Балакирев. Он верно понял, что Чайковскому этот сюжет «как раз в пору», что он гармонирует с его внутренним настроением. В одном из писем к Чайковскому Балакирев писал: «Сюжет этот, кроме того, что он глубок, еще и современен, так как болезнь настоящего человечества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение душе, кроме горечи». [1]

И несмотря на это Чайковский не сразу загорелся желанием писать «Манфреда». Тип Манфреда ему был близок, но, конечно, не тождествен. Тему нужно было еще глубоко продумать и прочувствовать. И Чайковский неохотно взялся за сочинение. «После некоторого колебания я решился писать «Манфреда», — сообщает он Танееву, [2] — ибо чувствую, что, пока не исполню обещания, неосторожно данного Балакиреву зимой, не буду покоен. Не знаю, что выйдет, но покамест я

[1] «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 53.
[2] Там же, стр. 50.

недоволен собой». И позже: «Все лето под впечатлением мрачного сюжета «Манфреда» я нервничал и хандрил». [1] Но это неудовольствие скоро прошло. Чайковский много думал над «Манфредом» и скоро проникся его идеей, а жизнь в Швейцарии, в обстановке, живо напоминавшей ему то, о чем говорилось в поэме Байрона, только способствовала этому углублению в избранный сюжет. А после первого исполнения «Манфреда» Чайковский писал: «Я доволен собой: мне кажется, что это лучшее мое симфоническое сочинение». [2]

Правда, это было только временное увлечение, которое вскоре уступило место трезвому критическому анализу. Чайковский вскоре убедился в слабости последних трех частей, почувствовал их ненужность и подумывал даже о том, чтобы отбросить их вовсе и сделать из «Манфреда» симфоническую поэму, аналогичную «Ромео и Джульетте», «Буре» и «Франческе да Римини». И он был прав. Действительно, из всех частей симфонии наибольшую ценность представляет первая. Форма ее совершенно органически вытекает из замысла программы (это не сонатное аллегро, как обычно бывает в первых частях симфоний). Вторая и третья части во многих отношениях сами по себе очень хороши, но они слишком далеки от грандиозного замысла, положенного в основу сочинения Байрона и первой части симфонии Чайковского. Это яркие, эффектные звуковые картинки, рисующие отдельные детали драматической поэмы Байрона. По своему характеру это более внешняя (Кречмар говорит даже — салонная) музыка. А тяжелый громоздкий финал, по своей теме и драматическим ситуациям так мало свойственный натуре Чайковского, явно не удался композитору.

Для сочинения «Манфреда» Чайковский использовал программу, предложенную ему Балакиревым, [3] несколько изменив, однако, в сторону большей глубины первую ее часть.

---

[1] Там же, стр. 72.
[2] Там же, стр. 96.
[3] В письме от 28 окт. 1882 г.

«Манфред блуждает в Альпийских горах. Томимый (как Фауст — вычеркнуто в рукописи) роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки. Глубоко проник Манфред в тайны магии и властительно сообщается с могущественными адскими силами, но ни они и ничто на свете не может дать ему *забвение* (курсив Чайковского), которого одного только он тщетно ищет и просит. Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет его сердце, и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда».

У Балакирева было так:

«Манфред блуждает в Альпийских горах. Жизнь его разбита, неотвязчивые вопросы остаются без ответа; в жизни его ничего не осталось, кроме воспоминаний. Образ идеальной Астарты проносится в его мыслях, и тщетно он взывает к ней. Только эхо скал повторяет ее имя. Воспоминания и мысли жгут и гложут его, он ищет и просит забвения, которого ему никто дать не может».

Сопоставление программ Балакирева и Чайковского ясно показывает, что Чайковский акцентирует в своей симфонии страдание Манфреда. И как раз в этом — отличие ее от знаменитой одноименной мелодрамы Шумана, для которого основное в «Манфреде» — страсть. Основной драматический мотив симфонии Чайковского — безысходные страдания Манфреда и тщетная жажда забвения.

Для следующих частей симфонии Чайковский использовал программу, намеченную Балакиревым:

2-я часть: «Фантастическое скерцо: Альпийская фея является Манфреду в радуге брызг водопада».

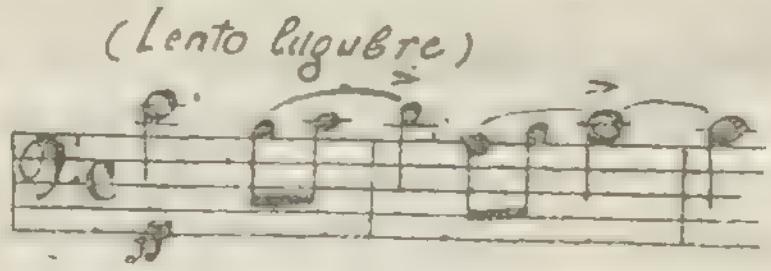
3-я часть: «Это быт альпийских пастухов, полный простоты, добродушия и патриархальности. Обстановка, куда попадает Манфред со своими неотвязчивыми мыслями».

4-я часть: «Чертоги Аримана (Ад). Адские оргии. Вызов и появление тени Астарты... Смерть Манфреда».

Программу «Манфреда» Балакирев предназначал для Берлиоза. Не случайно поэтому она так напоминает программы берлиозовских симфоний, и не случайно в музыке Чайковского, написанной по плану этой программы, оказалось так много точек соприкосновения с программными сочинениями Берлиоза (особенно с его «Гарольдом в Италии», чрезвычайно близким к «Манфреду» по своей конструкции и даже по замыслу). Лейтмотив Манфреда (idée fixe — введенная также по совету Балакирева) появляется в симфонии Чайковского, так же как у Берлиоза в «Фантастической симфонии» и «Гарольде в Италии», во всех четырех ее частях.

Первая часть симфонии состоит из четырех эпизодов, четко отделяющихся друг от друга длительными паузами всего оркестра. Первый (Lento lugubre) — рисует отчаяние Манфреда и заклинание адских духов; второй (Moderato con moto) — минутное успокоение, быстро сменяемое картиной душевных страданий; третий (Andante) — воспоминание об Астарте и четвертый (Andante con duolo) — возвращение к действительности и отчаяние.

Начинается симфония темой Манфреда (его лейтмотив).



Пример 170

Вслед за первой темой звучит другая — тема страданий Манфреда

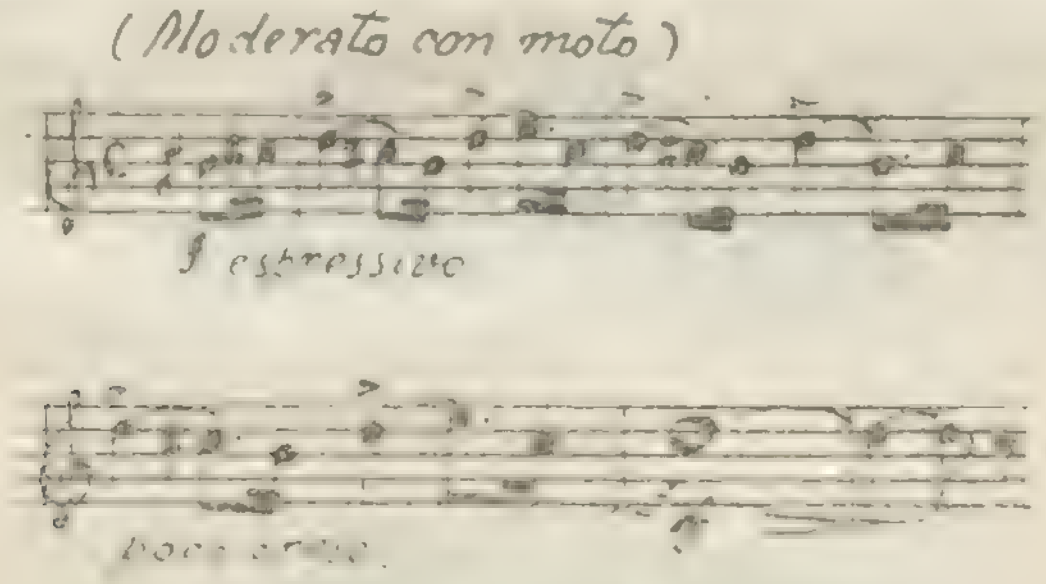
Пример 171

и вскоре уже в басах (виолончели) слышатся беспокойные триоли. Небольшая пауза — и снова звучат, в той же инструментовке, на квинту выше, первая и вторая темы; триоли басов превращаются в еще более беспокойные секстоли и приводят к еще большему нарастанию. В третий раз — как крик безнадежного отчаяния — звучит первая тема (Più mosso, *fff* в трубах и корнетах), за ней вторая в фаготе, валторнах и басовом кларнете. Нарастание приводит к мощному tutti всего оркестра.

Пример 172

Но все заклинания, все попытки забыться — тщетны. **Музыка стихает. Пауза.**

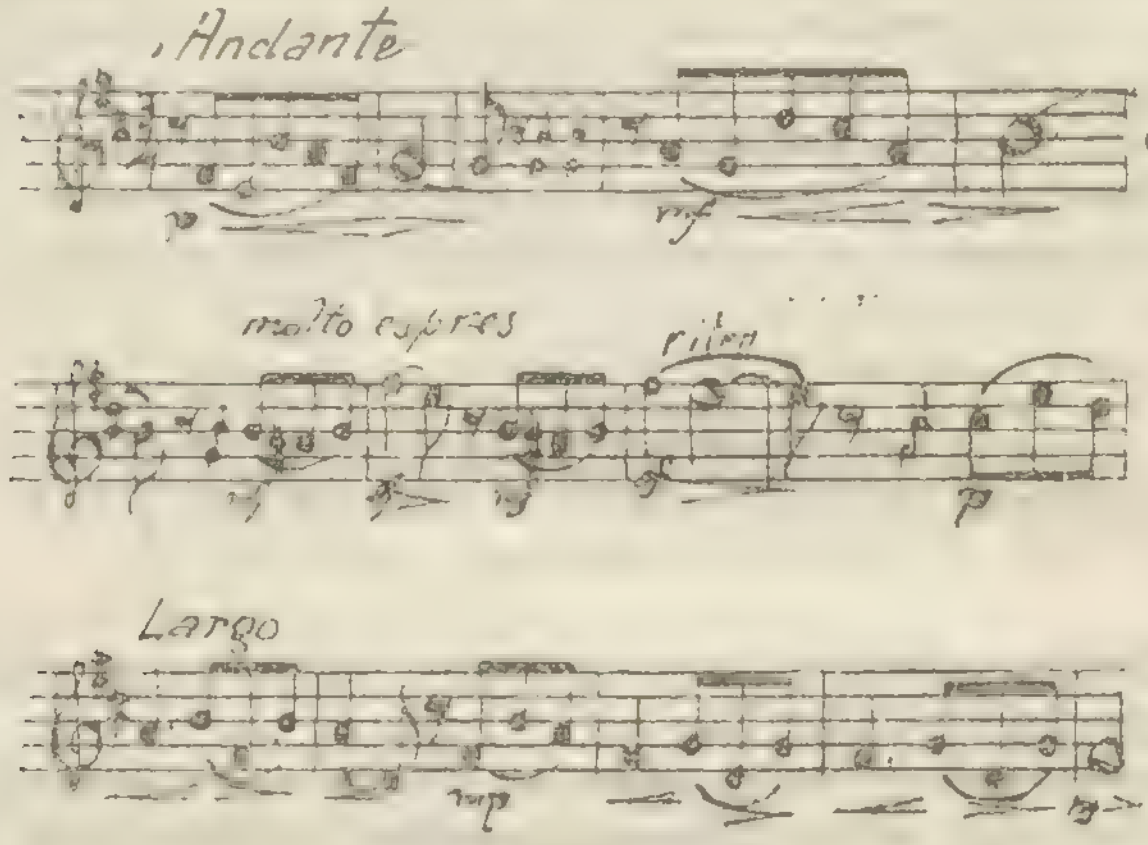
Начинается второй эпизод. Более спокойно звучит теперь вторая тема. Ее продолжает назойливый мотив валторн:



Пример 173

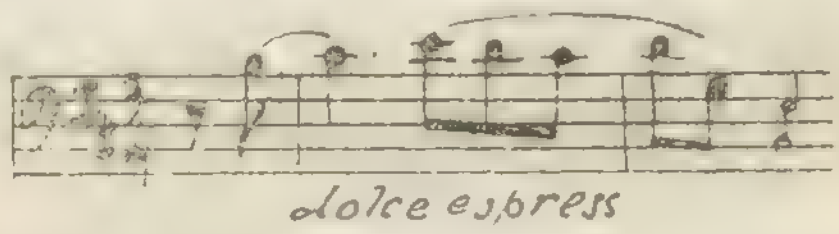
Но это успокоение — только временное. Страдания Манфреда безысходны. И в музыке уже слышна новая волна подступающих страданий (cresc. do *ff*). И только под напливом воспоминаний об Астарте они исчезают снова (**Diminuendo, *pp*, пауза**).

Третий эпизод полон задушевной теплоты, света и самой искренней лирики. Мягко и нежно звучит тема Астарты в струнных, приглушенных сурдинами:

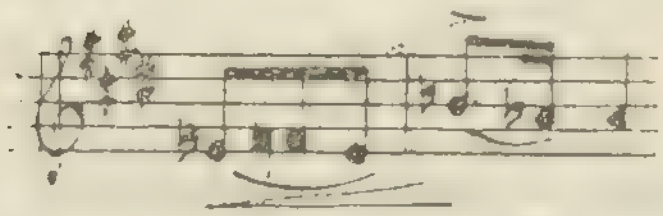


Пример 174

Вслед за этими темами появляется своеобразный «диалог», построенный на двух мотивах:



Пример 175



Пример 176

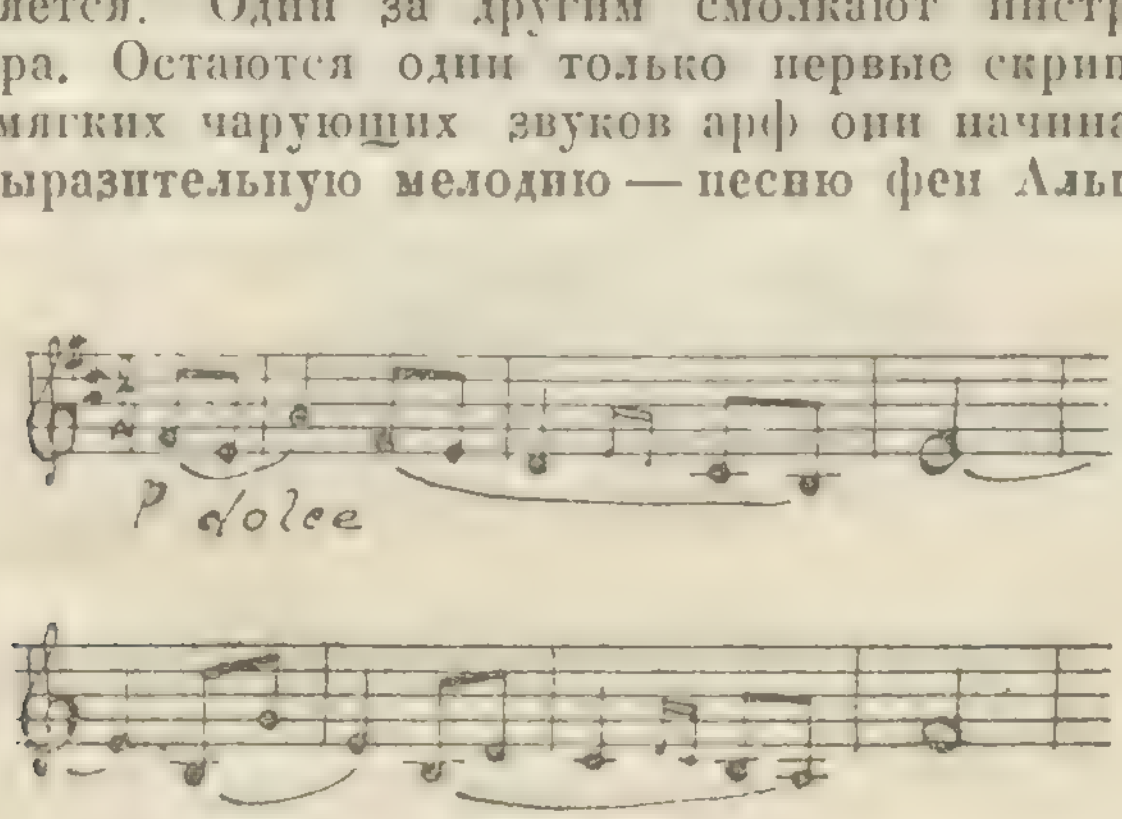
Едва прозвучит один из них в каком-либо инструменте в высоком регистре, как тотчас же повторяется басовым голосом другого инструмента.

После диалога снова появляется тема Астарты. Воспоминание об Астарте приносит Манфреду новые мучения. И в музыке слышится новое драматическое нарастание, построенное на этой теме. Как последний луч света от радужного воспоминания, звучит tutti оркестра. Но и в нем, в ниспадающих интонациях, уже слышится приближение новых мучений.

Пауза. Начинается четвертый эпизод. На фоне мощных мрачных си-минорных аккордов снова звучит мотив безнадежного отчаяния - тема Манфреда. И судорожными аккордами всего оркестра заканчивается первая часть симфонии.

Вторая часть — трехчастное скерцо. Прозрачная музыка крайних частей его, изображающая бушующий горный поток, водопад, летящие брызги, полна неожиданных пауз, синкоп, перемен инструментальных красок, грациозных стаккато, пиццикато, флажолетов струнных и т. п. оркестровых эффектов. В стремительно-быстром темпе они создают исключительную по своей яркости картину. Колористическое мастерство Чайковского проявилось здесь в полной мере.

Средняя часть скерцо, трио, — противоположного характера. Стремительная музыка первой части к концу замедляется. Один за другим смолкают инструменты оркестра. Остаются одни только первые скрипки. На фоне мягких чарующих звуков арф они начинают играть выразительную мелодию — песню фей Альп:

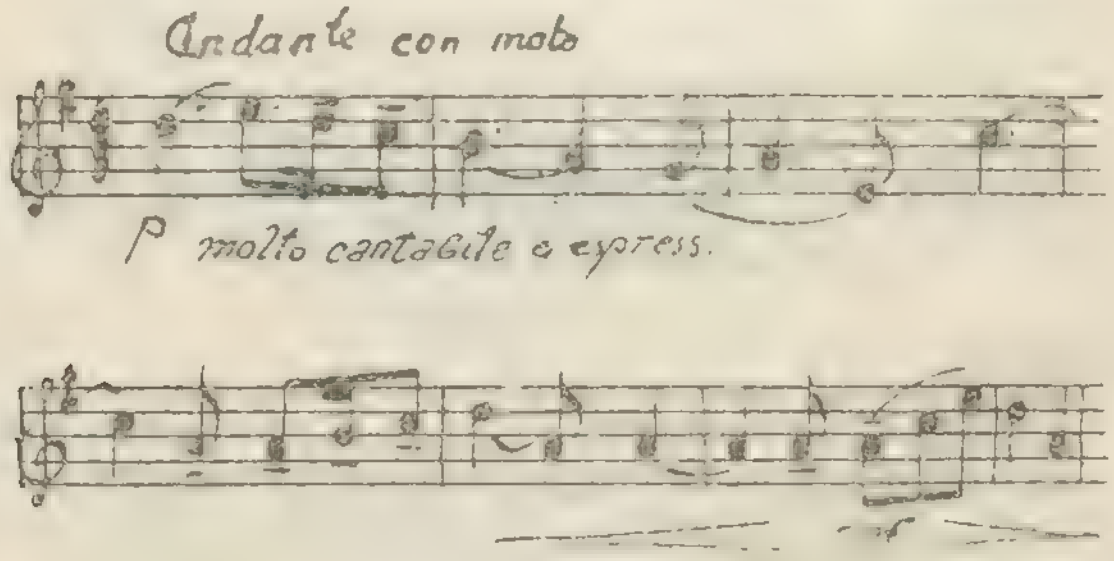


Пример 177

Эта мелодия переходит от одного инструмента к другому: от скрипок — к кларнету, к флейтам, к фаготу, появляясь каждый раз во все более и более пышном и блестящем оркестровом наряде.

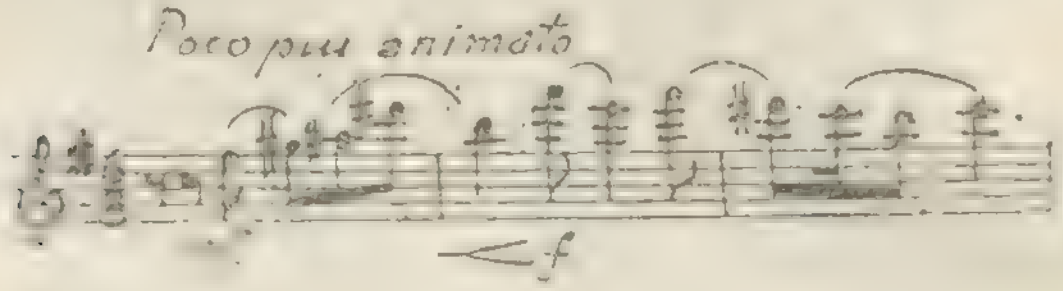
Но и здесь, среди природы, в прекрасной горной местности, Манфред не находит себе забвения. Он знает, что и вызванная им фея Альп бессильна помочь ему. И, вслед за проведением песни феи в фаготе, валторны и альты играют первую тему симфонии — тему Манфреда. Снова появляется тема феи. Некоторое время идут они параллельно, переплетаясь. В музыке начинается новое развитие, новое драматическое нарастание. Между основными темами проскальзывает все больше и больше звукописующей музыки водопада. Шум ее постепенно заглушает тему страданий Манфреда, и средняя часть незаметно переходит в третью. Снова яркий калейдоскоп блестящих звучностей (третья часть скерцо — повторение первой). Но страдания Манфреда только заглушены; они не прекратились. И незадолго до конца скерцо снова слышатся отзвуки темы Манфреда (английский рожок, затем кларнет). Но звуки тают, и все исчезает.

Третья часть симфонии — пастораль (Andante. $^{6}/_{8}$). Начинается она картиной мирной сельской жизни. Несколько спокойных лирических мотивов рисуют ее. Первый из них, и основной, — пастуший наигрыш гобоя:



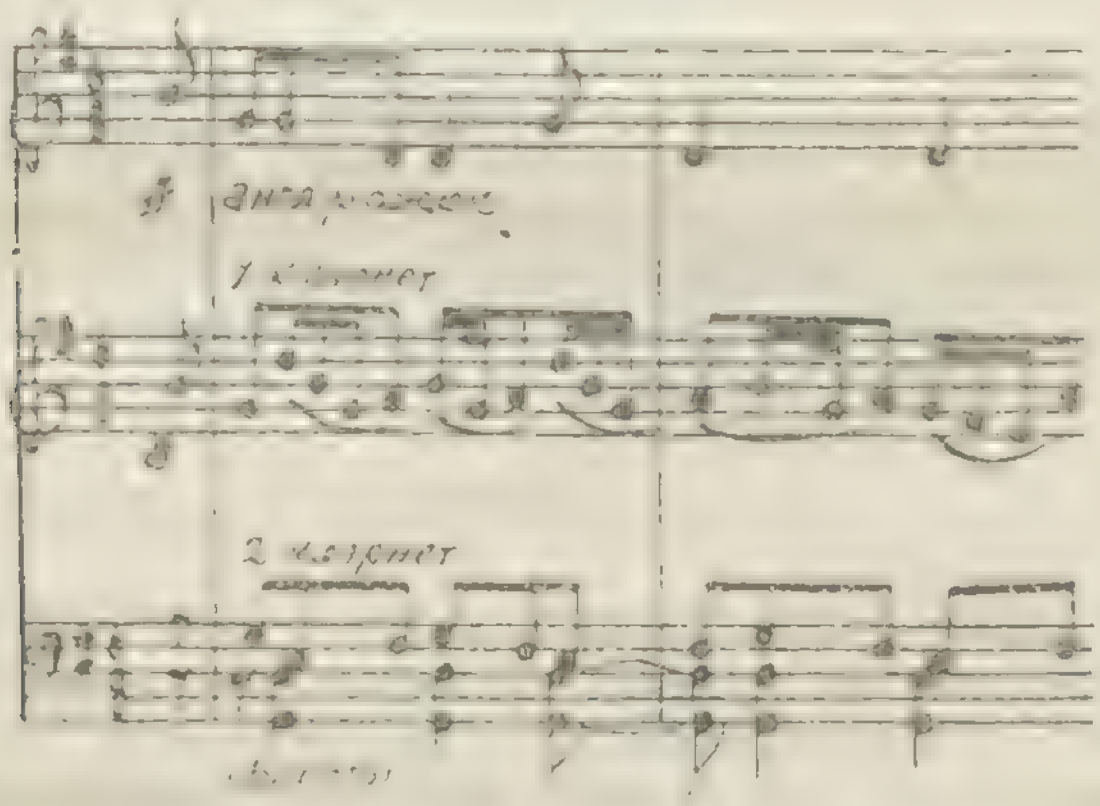
Пример 178

Вскоре он не надолго сменяется другим мотивом струнных,



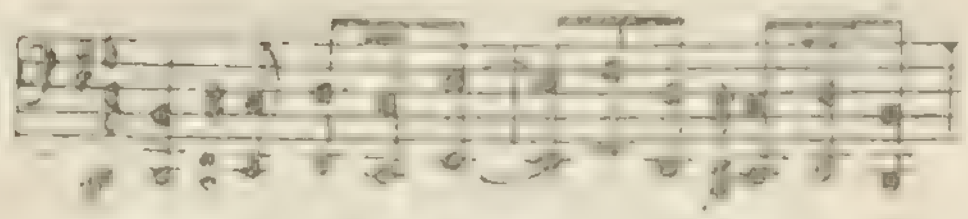
Пример 179.

который канонически повторяется несколько раз. Снова звучит «пастуший наигрыш» и уступает место имитации простого сельского танца. Несложный мотив английского рожка, имитация свирели на кларнете и неизменный квинтовый бас в фаготах, какой обычно бывает у волынок.



Пример 180

Вслед за «танцем» — новая тема: унисон всего оркестра на мотиве:

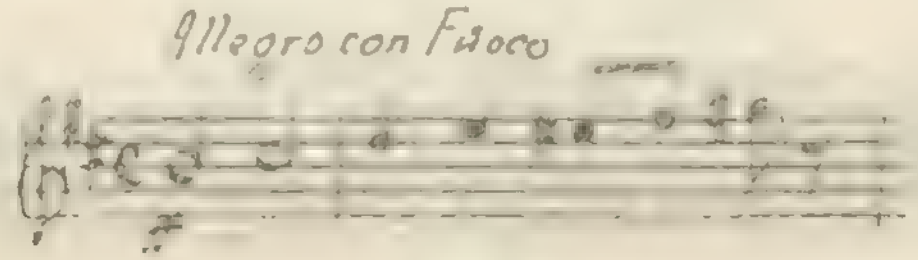


Пример 181.

и повторение темы струнных.

Но вдруг звучит новый мотив, очень сходный с первой темой симфонии. А вслед за ним после сильного crescendo всего оркестра до *fff* в трубах и валторнах звучит тема Манфреда. Мирная сельская идиллия омрачается появлением Манфреда. Но не надолго. Издали доносятся звуки вечернего колокола. Снова слышен «пастуший наигрыш», снова примитивные танцы, и тихой спокойной музыкой кончается эта часть.

Последняя часть симфонии, подобно первой, состоит из четырех эпизодов. Только здесь они не отделяются так четко один от другого паузами. Начинается финал картиной оргии в подземных чертогах Аримана (ад). Построена эта часть на свободной разработке темы Аримана, «властителя вселенной»,



Пример 182.

то в ее целом виде, то частями, то в измененном облике. В эту разработку вклиняются еще побочные мотивы, доводящие адскую оргию до настоящего неистовства.

Неожиданно вакханалия прекращается (Lento). Внимание слушателя настораживается. Появляется Манфред (момент этот охарактеризован появлением темы страдания Манфреда — прим. 171). Начинается второй эпизод. Адские духи, возмущенные появлением Манфреда, бросаются к нему навстречу. «Кто этот смертный? Жалкое создание, склонись во прах пред троном

Аримана!» (Байрон). Небольшая пауза — и снова энергично звучит тема Аримана, переходя из одного голоса в другой (фугато). Появляется новый мотив:

Пример 183

Он переплетается с темой Аримана. В музыке новое crescendo, новое нарастание.

Но Манфреда не пугает дикий вой. Он останавливает бешеную вакханалию (длительная пауза) и заклинает адских духов вызвать тень Астарты. Мощно и властно врывается тема Манфреда. Духи повинуются.

Снова длительная пауза. Следует вызов Астарты — адажио, построенное на отголосках темы Астарты (3-й эпизод). Музыка адажио носит таинственный, мистический характер (закрытые валторны, засурдиненные струнные, глиссандо арф). Небольшая пауза — и появляется Астарта (Molto più lento). Тема Астарты звучит в полном виде. Но не долго звучит она, и не много знает Манфред. «С земною мукой завтра кончишь ты» — врезываются в его сознание слова, произнесенные тенью Астарты (Байрон). А роковой вопрос Манфреда: «Прощен ли я?» остается без ответа. И снова, едва отзвучала тема Астарты, появляется тема Манфреда.

Но вот зловещее тремоло струнных стихает; все слабее и слабее звучит в басу в фаготах cis. Ritenuto. Начинается четвертый эпизод — смерть Манфреда. Спокойную мощную тему Манфреда (///, h-moll) сменяет тема смерти Манфреда:

Пример 184

Звучит орган (попытка аббата примирить Манфреда перед смертью с церковью). На отголосках темы Манфреда построен мощный хорал (*II*, *III*). Пауза — и спокойная, светлая музыка — несмотря на отголоски Dies irae в басах [1] — заканчивает симфонию. Манфред умирает.

Увертюра-фантазия

«ГАМЛЕТ»

Op. 67; 1888 г.

(Посвящена Эдварду Григу)

Увертюра-фантазия «Гамлет» написана Чайковским на тему одноименной трагедии Шекспира. Поводом к сочинению этого произведения послужило неосторожное обещание, данное однажды Чайковским своему приятелю французскому актеру Люсьену Гитри. Под впечатлением превосходной игры последнего в «Кине» (где есть сцена из «Гамлета») Чайковский выразил желание написать музыку к шекспировскому «Гамлету», если Гитри будет в нем играть. В нужный момент — в 1888 г. затевался грандиознейший благотворительный спектакль — Гитри воспользовался этим обещанием. Чайковский взялся за сочинение, хотя желания писать музыку к «Гамлету» не было никакого. Мысль написать музыку, сопровождающую драматический спектакль, не прельщала его ни с какой стороны. Скоро, однако, выяснилось, что задуманный спектакль не состоится. Но Чайковский, уже увлекшись темой своего сочинения, продолжал писать увертюру, к своему полному удовлетворению, уже в расчете не на маленький оркестр

[1] Это дало повод Кречмару считать, что Манфред умирает в симфонии Чайковского просветленным. Риман держится другой точки зрения: появление темы Манфреда выражает, по его мнению, резкий отказ Манфреда от предложений аббата.

драматического театра, а на большой, симфонический. [1]

Точно фиксированной программы увертюра-фантазия «Гамлет» не имеет. Но определить ее, сопоставляя трагедию Шекспира с музыкой Чайковского, не представляет большого труда. Вспомним Шекспира:

> XIII век. Дания. Датский принц Гамлет не может забыть своего горя — смерти отца. Он удивляется жизнерадостности своей матери Гертруды, к тому же еще обвенчавшейся с братом отца Клавдием. Ночью Гамлету является тень отца и открывает ему тайну своей смерти от предательской руки жены и брата. Гамлет клянется отомстить. Но нерешительность ставит его перед вопросом: как это сделать? И Гамлет долго мучительно думает об этом. Он притворяется безумным. Он приносит в жертву свою любовь к Офелии — Офелия сходит с ума и кончает самоубийством — и нечаянно убивает ее отца — Полония. Лаэрт, брат Офелии, решается отомстить Гамлету за смерть отца, заставляя и Гамлета решиться и действовать. Трагическая развязка происходит на их поединке. Когда

---

[1] Позже, в 1891 г., Чайковскому все же пришлось взять на себя музыкальное оформление шекспировского «Гамлета» для бенефиса Люсьена Гитри. Кроме увертюры к спектаклю, которую Чайковский с трудом выкроил из большой симфонической увертюры-фантазии, в него вошли еще антракты, мелодрамы, марши, песни и фанфары. Чайковский выполнил эту работу с прежней неохотой и формально — лишь бы отделаться. Для музыки антрактов он просто сделал заимствования из своих прежних сочинений (из третьей симфонии, «Снегурочки», элегии в честь Самарина). Некоторые номера появляются в трагедии дважды (так, похоронный марш служит одновременно и антрактом к 5 акту) и даже в сценах с различными драматическими ситуациями. Поэтому и качество отдельных номеров этой музыки — вообще уступающей симфоническим и оперным произведениям Чайковского — было не одинаково. На ряду с заимствованными номерами, только по общему эмоциональному характеру своей музыки подходящими для данных сцен, есть и достаточно выразительные, оригинальные песни Офелии и превосходный траурный марш.

Гертруда, выпившая яду, приготовленного Клавдием для Гамлета в надежде избавиться от опасного племянника, уже обречена на смерть и предательство Клавдия обнаружено, — Гамлет, как и Лаэрт, уже раненный отравленной шпагой, наносит смертельный удар Клавдию.

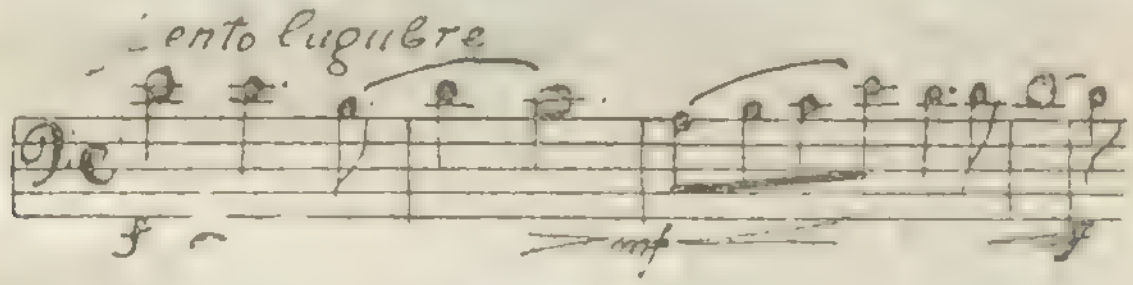
Это, конечно, далеко не все. Грандиозную по замыслу, полную глубочайших психологических переживаний трагедию Шекспира трудно пересказать вообще, а тем более в нескольких строчках. Здесь нет многих, даже значительных деталей сюжета трагедии Шекспира, например, приезда в замок актеров, посылки Гамлета в Англию, военного похода Фортинбраса и пр. и пр. Это только то, что положено Чайковским в основу своего сочинения в качестве драматической канвы. Чайковский в своих программных сочинениях никогда не стремился к последовательному и полному музыкальному изображению всех сцен литературного произведения. А что касается воспроизведения музыкальными средствами великого художественного образа шекспировского «Гамлета» во всей его полноте, то Чайковский вполне отчетливо представлял все трудности этой задачи. Обрушиваясь в одной из своих критических статей (1873 г.) на французского композитора Амбруаза Тома за легкомысленное отношение к музыкальному воспроизведению в своей опере шекспировского «Гамлета», Чайковский писал: «между германскими композиторами не нашлось до сих пор ни одного, который бы решился приступить к музыкальному воспроизведению этого великого типа не только в оперной форме, но даже симфонической, более других родов музыки способной выразить ту глубокую идею, на которой Шекспир построил бессмертный тип своего датского принца.[1] Со свойственной немцам тонкостью критического анализа композиторы германской школы

[1] Чайковский не знал в то время (1873 г.) о существовании симфонической поэмы Листа «Гамлет», написанной в 1861 г. но исполненной впервые лишь значительно позже.

понимали, что для музыки, как бы она ни была могущественна в отношении передачи настроений человеческой души, — совершенно недоступна наиболее выдающаяся сторона Гамлета, именно та язвительная ирония, которую проникнуты все его речи, те чисто рассудочные процессы его несколько поштатувшегося от сосредоточенной злобы ума, которые делают из него мрачного скептика, потерявшего вероваше в хорошие стороны человеческой души». [1]

Чайковский и не ставил себе такой задачи. Чайковский всегда здраво учитывал специфику, а отсюда и возможности музыки. Содержанием увертюры-фантазии «Гамлет» он, как и обычно в своих программных сочинениях, сделал один драматический мотив — месть, на котором вскрыл всю глубину душевной борьбы и переживаний Гамлета.

Увертюра начинается мрачной медленной музыкой вступления (Lento lugubre). Виолончели и альты играют тему призрака (в музыке Чайковского к шекспировской трагедии этот мотив сопровождает каждое появление тени отца Гамлета):



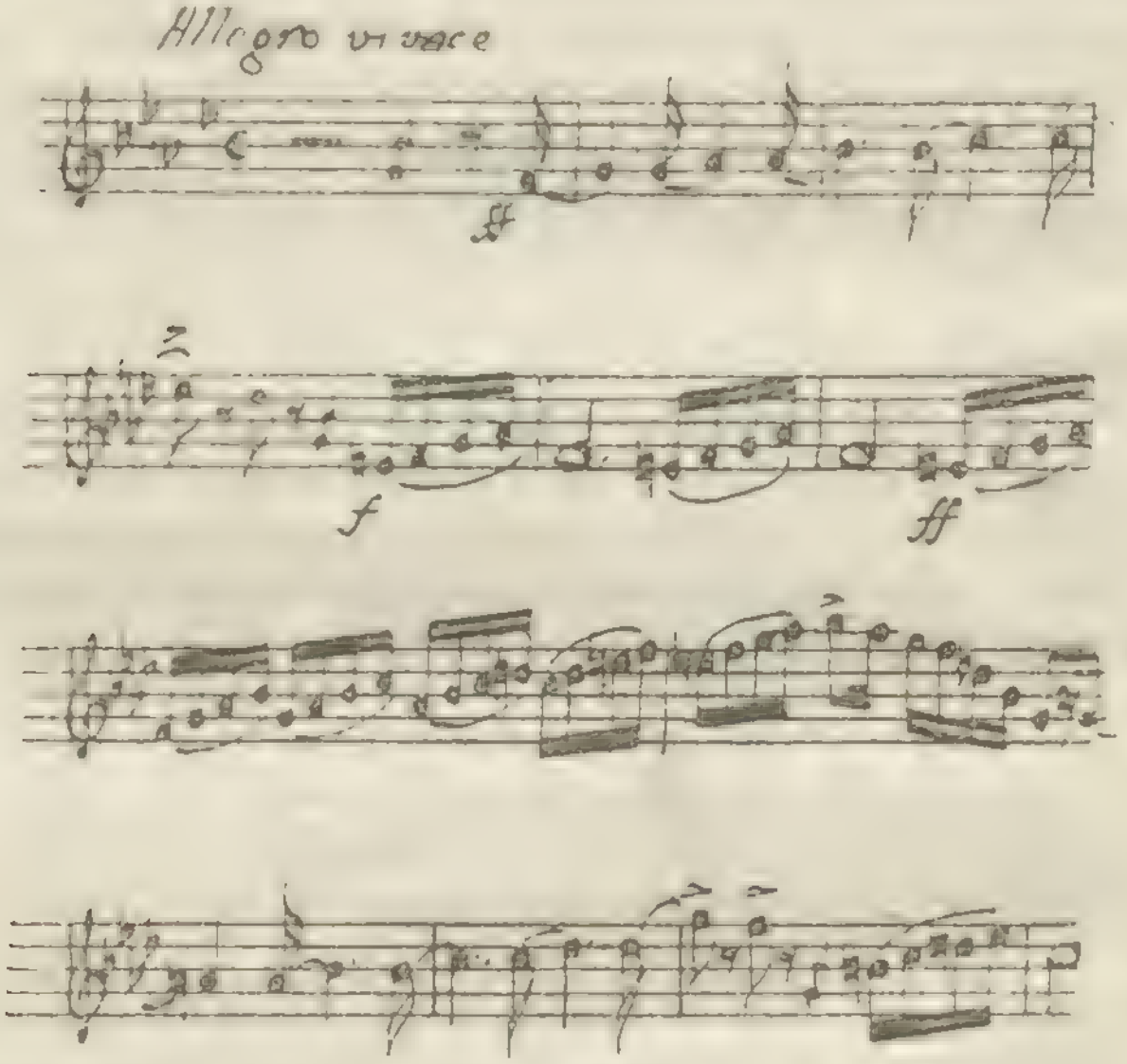
Пример 185

Тема призрака развивается, изменяется, переходит от одних инструментов к другим. Драматическое напряжение растет, но затем прерывается паузой всего оркестра. Далее следует несколько тактов музыки заклинания (и по Шекспиру Гамлет заклинает призрак, чтобы побудить его говорить). Снова звучит тема призрака, но на этот раз зловеще, *FFF* на медных инструментах (валторны, тромбоны и туба), в сопровождении тревожного тремоло струнных,

[1] «Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского», стр. 89.

грозных ударов гонга и возгласов трубных фанфар (призрак открывает Гамлету тайну своей смерти). Новое ускорение темпа и нарастание звучности в оркестре приводят к громовому tutti — судорожным синкопированным аккордам всего оркестра. Tutti прерывается длительной паузой. Вступление кончилось.

Гамлет потрясен происшедшим и клянется отомстить. Появляется тема мести:

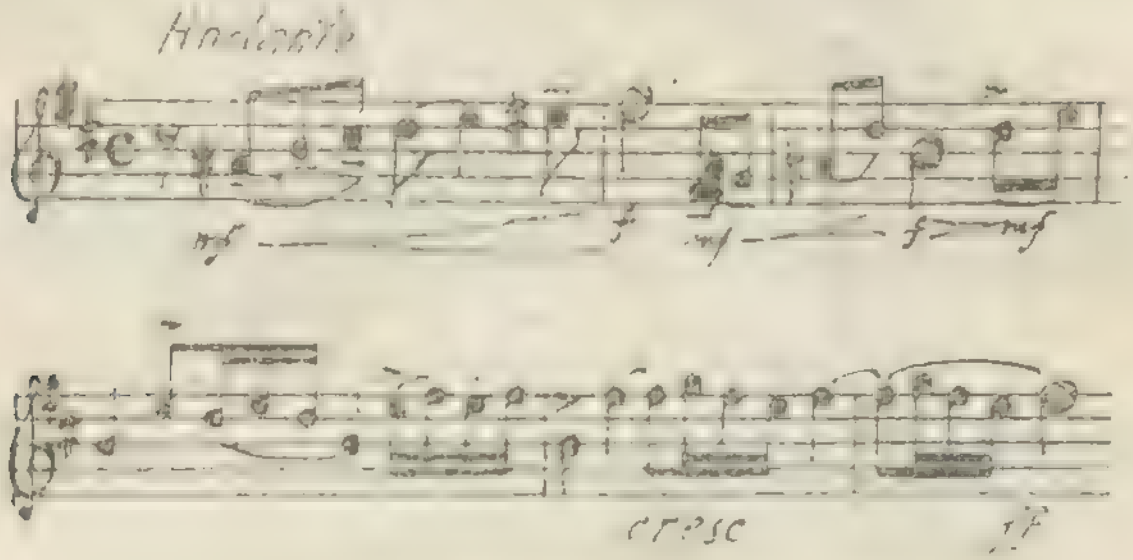


Пример 186

Она характеризует душевное смятение Гамлета, слабой, нерешительной натуры, поставленной перед необходимостью выполнить непосильную для него задачу. Тема музыки, построенной на этой теме, все время меняется (meno или più allergo). Это так характерно для натуры Гамлета, не способного к быстрому и решительному действию.

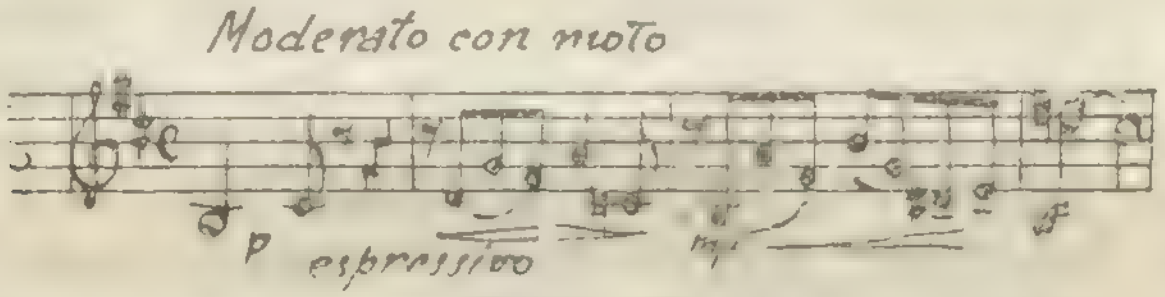
Новая пауза всего оркестра — и вслед за ней появляются темы любви: сначала просто и искренно

звучит соло гобоя, как воспоминание о хорошем далеком прошлом, — трогательная мелодия с оттенком безысходной грусти и тоски:



Пример 187

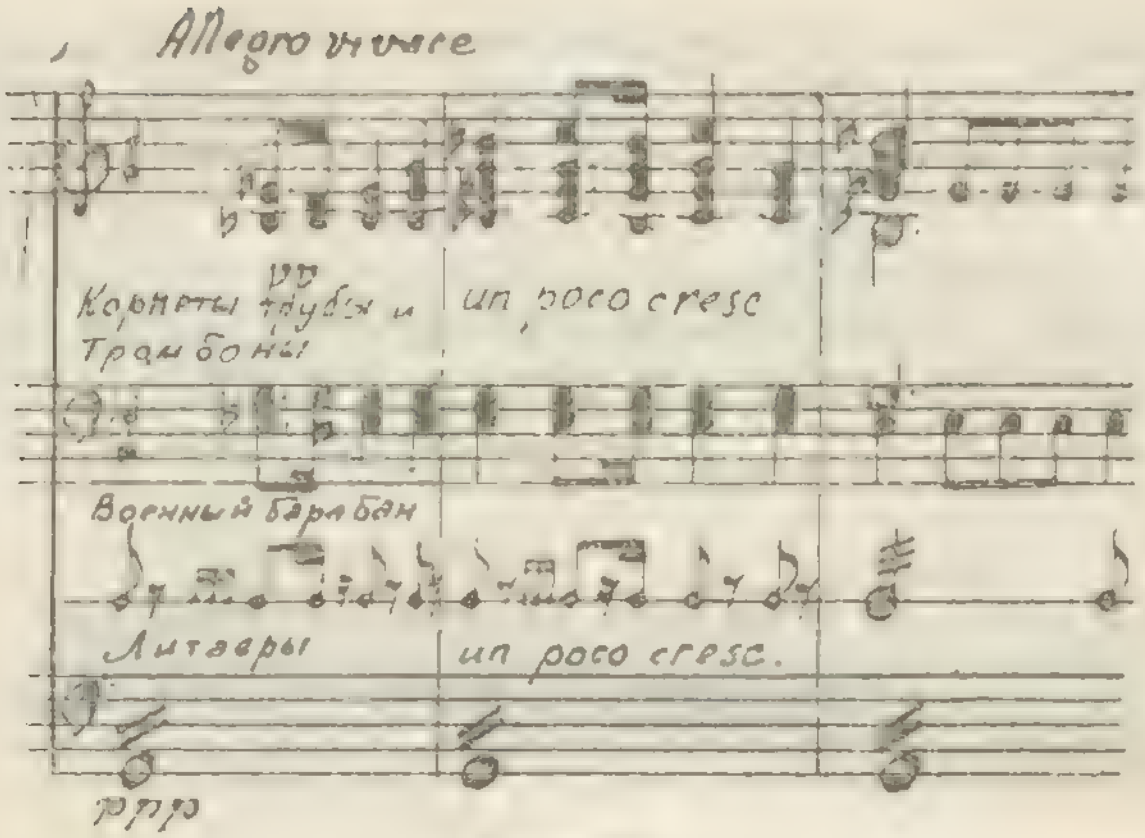
Затем появляется другая лирическая тема, более подвижного характера (Moderato con moto):



Пример 188

Тема ширится, растет, становится все более и более мощной и напряженной (crescendo и animato) и незаметно сменяется музыкой маршеобразного характера (прим. 189). Это разгневанный Лаэрт, жаждущий отмщения за смерть отца, появляется в замке, бряцая оружием.

Все основные действующие силы трагедии нашли таким образом свое музыкальное выражение. Дальше следует их взаимодействие и борьба. Начинается разработка. Тотчас же вслед за появлением маршеобразной темы снова звучит основная тема — тема мести. Музыка, построенная на этой теме, достигает большого напряжения (*FFF*), быстро, впрочем, ослабевающего, и скоро сменяется любовной темой (пример 187). Но звучит теперь она совершенно по-иному — в лихорадочно

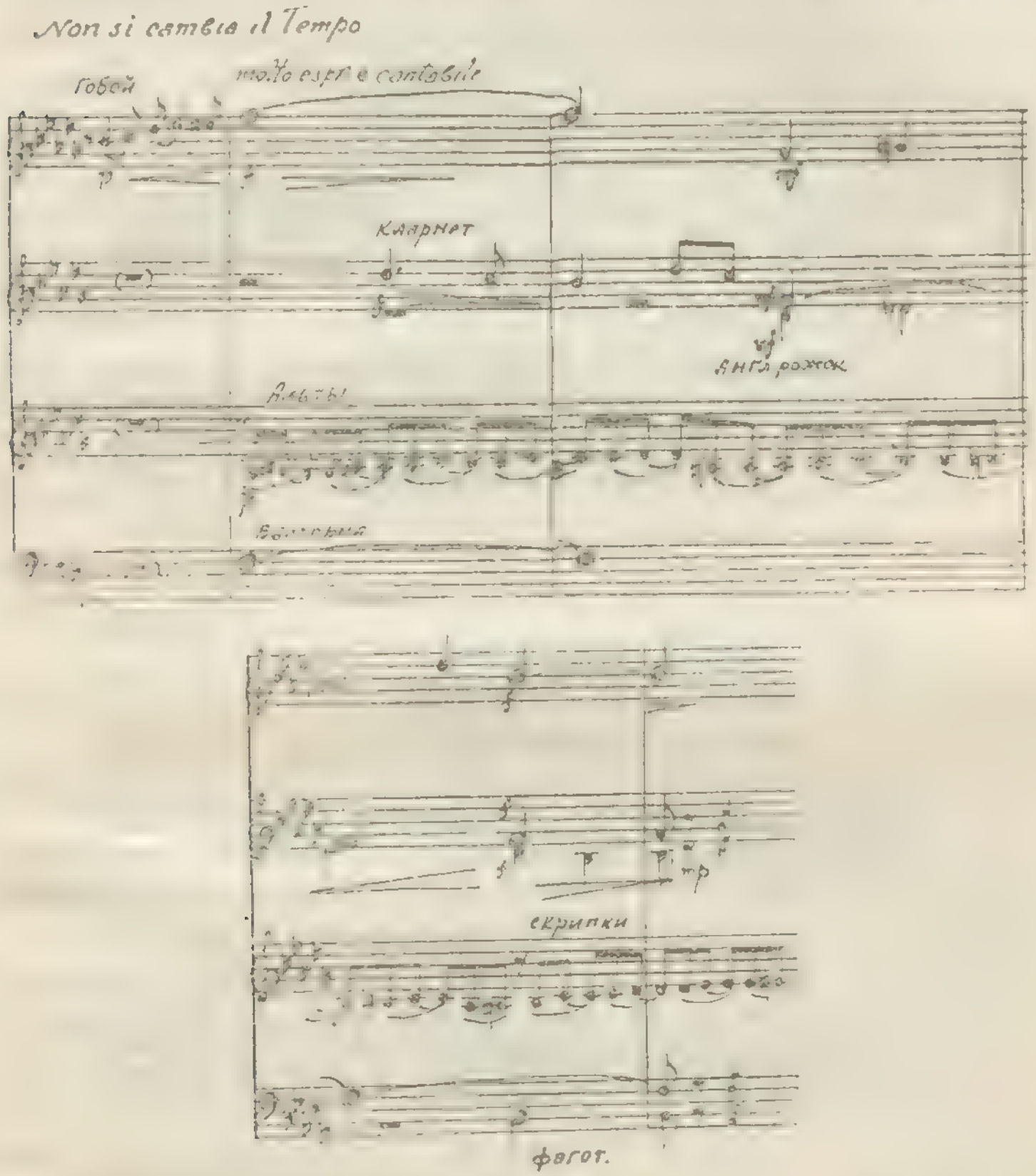


Пример 189

быстром темпе, с зловещими подголосками, с беспокойными фигурами струнных (прим. 190). Звуки этой темы постепенно замирают и исчезают. Небольшая пауза. Появляется другая любовная тема (пример 188); звучит она, как и в первый раз, все больше и больше оживляясь, но на этот раз сменяется темой мести. Последняя теперь переплетается с темой призрака — рока. «Веления рока» решают колебания Гамлета, заставляя его действовать.[1] На минуту появляется еще раз тема Лаэрта (пример 189), с тем чтобы тотчас же снова смениться темой мести Гамлета, проходящей в неистовом темпе и стремительном нарастании и взятой только в своей первой, энергично-устремленной части. От прежних колебаний не осталось и следа. Развитие темы приводит к мощному нарастанию звучности всего оркестра, к кульминации всего

[1] «Быть или не быть» – пишет Чайковский по-английски на эскизном наброске этой основной темы «Гамлета» на обороте одного счета, повидимому, как раз имея в виду этот «решающий» момент увертюры. Этот набросок в настоящее время не сохранился. О нем говорит А. В. Половцов в своей брошюре «Музей П. И. Чайковского в Клину» (Москва 1903), называя набросок главной мыслью «Гамлета».

произведения (*FFFF*). Это трагическая развязка во время поединка Гамлета с Лаэртом. Все кончено. Музыка мгновенно стихает, замирая зловещим рокотом в отдельных голосах оркестра. Длительная пауза. Как физио-

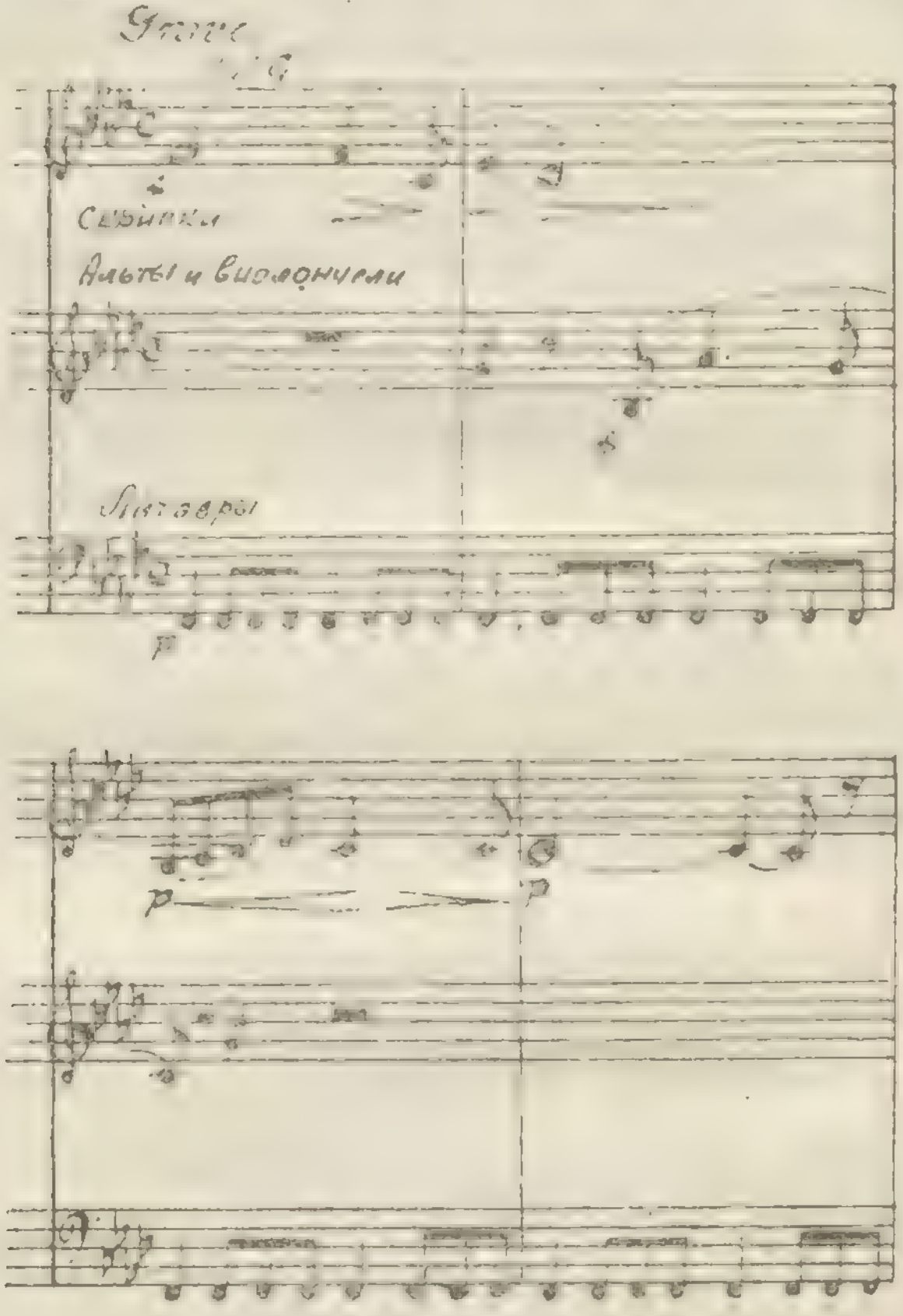


Пример 190

логическое ощущение ужаса, поднимается и растет в последний раз этот рокот.

Глухо, мрачно звучит на басовой струне скрипок (sul G) тема победившего теперь призрака, заканчивая

увертюру, а литавры мерно отбивают ритм похоронного марша (ср. с последним примером из «Ромео»):



Пример 191

Увертюра-фантазия «Гамлет», — несмотря на то, что она при жизни композитора была неоднократно исполнена — и на Западе даже с успехом, — обычно причисляется к числу слабых произведений Чайковского. Ее не поняли даже апологеты могучей кучки Кюи и Ста-

сов, с таким напряженным вниманием следившие за каждым новым программным сочинением Чайковского. Неудивительно поэтому, что «Гамлет» не удостоился такого внимания русской музыкальной критической мысли, как все прочие программные сочинения Чайковского, и продолжал оставаться в тени. Это тем более досадно, что согласиться с огульно-отрицательной оценкой «Гамлета» — нельзя. Эта увертюра-фантазия замечательна не только исключительными по выразительности лирическими темами, но и своим мужественным трагическим пафосом, раскрывающим, подобно «Манфреду», новую сторону творческого дарования Чайковского. И надо надеяться, что «Гамлет» найдет еще своего интерпретатора, который поставит его в ряд таких произведений Чайковского, как «Буря», «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини» и «Манфред».

Симфоническая баллада

«ВОЕВОДА» [1]

Op. 78; 1881 г.

Симфоническая баллада «Воевода» — последнее программное сочинение Чайковского. Нового слова в этом жанре музыки Чайковского она не говорит. Но это еще не значит, что произведение это вовсе лишено художественной ценности и значения. И, конечно, слишком строг был к себе Чайковский, когда после первого, — как ему показалось, неудачного, — исполнения «Воеводы» под личным его управлением он хотел уничтожить

[1] Это сочинение не имеет ничего общего с одноименной оперой, написанной Чайковским в 1868 г. по комедии А. Н. Островского «Сон на Волге». Партитура этой оперы была уничтожена композитором, не удовлетворенным своим сочинением. Из оперы «Воевода» сохранились только увертюра и танцы сенных девушек, изданные П. Юргенсоном. Остальной музыкальный материал Чайковский частично использовал для своей следующей оперы «Опричник».

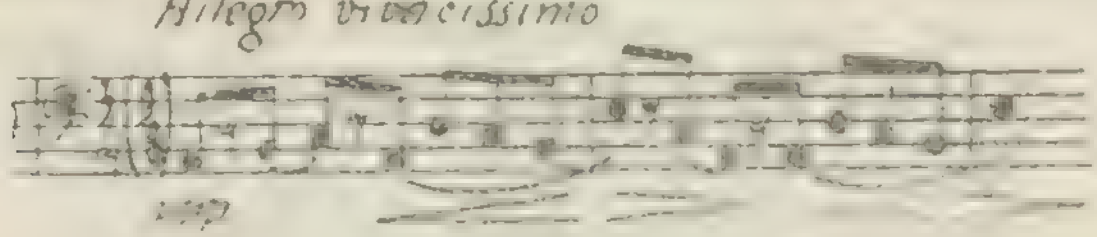
партитуру, признав, что «такую дрянь нельзя писать». Исполненная несколько позже (партитура была восстановлена) под управлением А. Никиша, баллада «Воевода» предстала перед слушателями в совершенно ином свете.

«Воевода» написан на тему следующей одноименной поэмы Пушкина (из Мицкевича):

Поздно ночью из похода
Возвратился воевода.
Он слугам велит молчать,
В спальню кинулся к постеле,
Дернул полог... В самом деле!
Никого; пуста кровать.
И, мрачнее черной ночи,
Он потупил черны очи,
Стал крутить свой сивый ус..
Рукава назад откинул,
Вышел вон, замок задвинул:
«Гей, ты, крикнул, чортов кус!»
«А зачем нет у забора
Ни собаки, ни затвора?
Я вас, хамы!.. Дай ружье,
Приготовь мешок, веревку,
Да сними с гвоздя винтовку,
Ну, за мною!.. Я ж ее!»
Пан и хлопец под забором
Тихим крадутся дозором,
Входят в сад — и сквозь ветвей,
На скамейке, у фонтана,
В белом платье, видят, панна
И мужчина перед ней.
Говорит он: «все пропало,
Чем лишь только я, бывало,
Наслаждался, что любил:
Белой груди воздыханье,
Нежной ручки пожиманье,
Воевода все купил.
«Сколько лет тобой страдал я!
Сколько лет тебя искал я!
От меня ты отперлась.
Не искал он, не страдал он,
Серебром лишь побрякал он,
И ему ты отдалась.
«Я искал во мраке ночи
Милой панны видеть очи,
Руку нежную пожать,

Пожелать для новоселья
Много лет ей и веселья
И потом навек бежать».
Панна плачет и тоскует,
Он колена ей целует,
И сквозь ветви те глядят,
Ружья наземь опустили,
По патрону откусили,
Вбили шомполом заряд.
Подступили осторожно.
«Пан мой, целить мне не можно,
Бедный хлопец прошептал:
Ветер, что ли, плачут очи,
Дрожь берет: в руках нет мочи,
Порох в полку не попал».
«Тише ты, гайдучье племя!
Будешь плакать, дай мне время!
Сыпь на полку... Наводи...
Цель ей в лоб. Левее... выше...
С паном справлюсь сам. Потише;
Прежде я, ты погоди».
Выстрел по саду раздался,
Хлопец пана не дождался;
Воевода закричал,
Воевода пошатнулся...
Хлопец, видно, промахнулся:
Прямо в лоб ему попал.

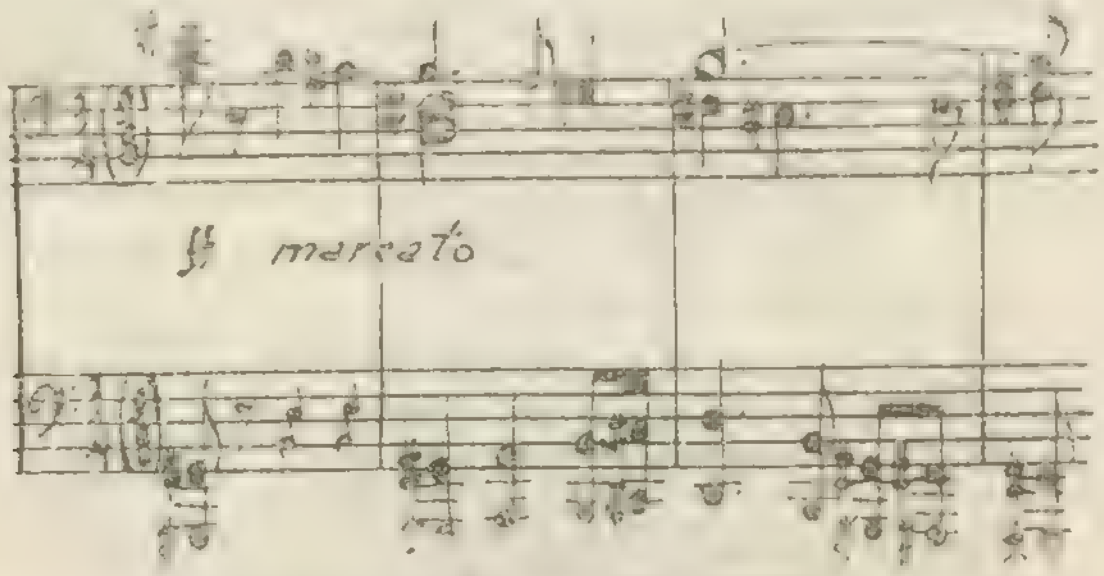
Построение «Воеводы», подобно «Франческе»,—трехчастное. Крайние части рисуют гнев воеводы, средняя любовную сцену. Первая часть баллады построена на чередовании двух резко контрастирующих тем: темы скачки и темы гнева воеводы (прим. 192 и 193).



Пример 192

В своей музыке Чайковский таким образом несколько выходит за пределы непосредственно изложенного у Пушкина. Напряженная музыка первой темы живо ассоциируется со стремительной скачкой возвращаю-

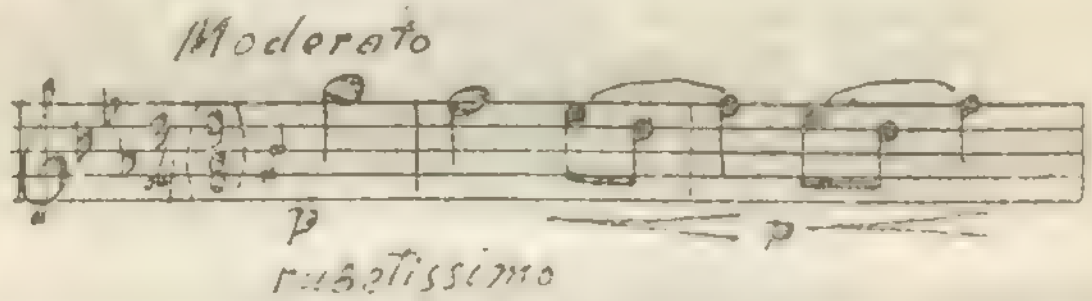
щегося воеводы, обуреваемого сомнениями и недобрыми предчувствиями.



Пример 193

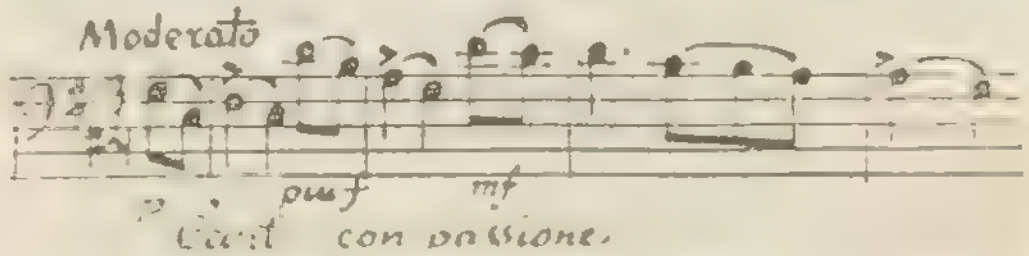
Вторая часть баллады начинается чарующими пассажами арф и челесты. [1]

На их фоне деревянные духовые начинают играть нежный лирический напев — любовную тему.



Пример 194

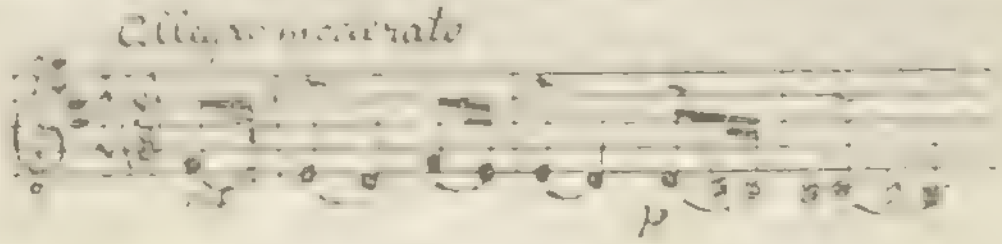
По своей выразительности эта тема уступает аналогичным темам из «Ромео и Джульетты», «Бури» или «Франчески», но тем не менее она достаточно ярко воспроизводит соответствующие строфы пушкинской поэмы. С этой темой перекликается другая лирическая тема, «мужского» характера



Пример 195

[1] Инструмент, впервые использованный в русской музыке Чайковским.

сплошь выдержанная в баритоновой тесситуре (первая — в сопрановой). Получается своеобразный — инструментальными средствами выраженный — диалог (прием, испробованный Чайковским еще в «Манфреде»). В этот диалог вклиняются, как пантомимные сцены в живую речь, музыкальные картины, образно-ярко рисующие безысходную грусть влюбленных (меланхолическая тема виолончели)

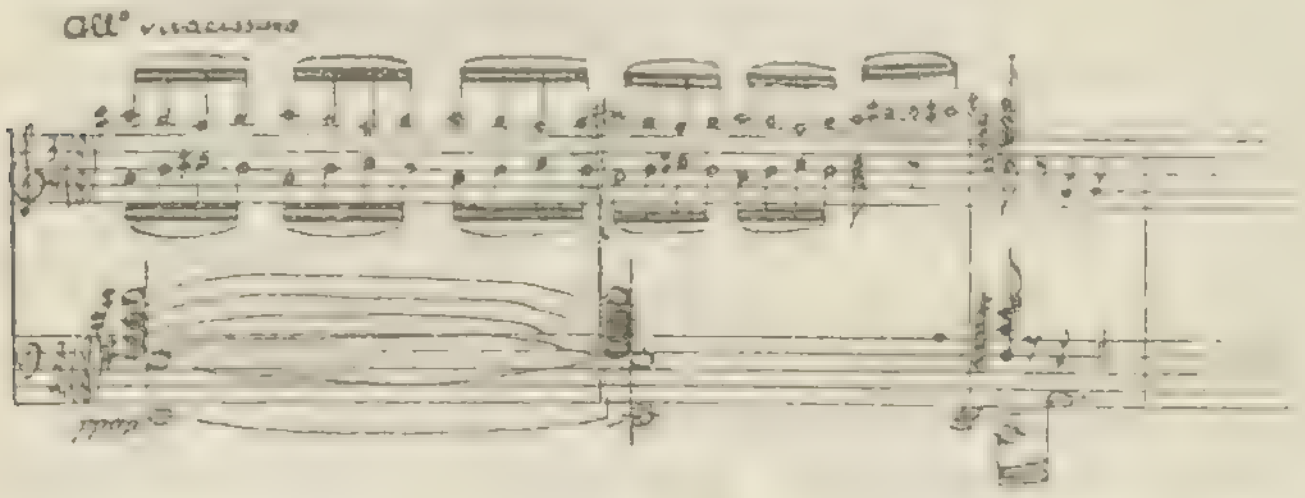


Пример 196.

и их возбуждение.

Пример 197.

И, как с трудом сдерживаемые судорожные рыдания (все более и более частая смена *sf* и *p*), звучат последние такты этой части (Ritenuto. Fermato). Четыре такта зловещего тремоло литавр на уменьшенном септаккорде — и снова появляется первая тема (пример 192). Но недолго звучит она теперь. Развязка близится. Раздается выстрел (он передан Чайковским натуралистически, звукоподражательно):



Пример 198.

и мрачная музыка заканчивает балладу.

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ УВЕРТЮРЫ И МАРШИ

К числу оркестровых сочинений, написанных Чайковским на заказ и к различным случаям как его личной, так и русской общественно-политической жизни, относится ряд маршей — коронационный, военный, правоведский, славянский — и торжественных увертюр («Датская», «1812 г.»).

Большинство из них было написано Чайковским в силу необходимости, с явной неохотой и, естественно, не представляет большого художественного значения, хотя, в сравнении с другими подобными сочинениями рядовых композиторов, качество музыки Чайковского и неизмеримо выше. «Скобелев — марш», написанный по случаю потопления русскими турецкого флота под Синопом, был издан даже под псевдонимом «Синопов». «Благодарю тебя за предложение написать *Скобелев — Марш*... — писал Чайковский Юргенсону, — но не принимаю сего предложения, ибо не могу. Уж больно пошло» (27 ноября, 9 дек. 1877 г.). А несколько месяцев спустя пишет: «Я написал *марш* (все-таки! *А. Б.*) и посылаю тебе его. Гонорара не нужно, ибо я тоже патриот(!), но имени прошу тебя не выставлять, а выдумать какой хочешь псевдоним» (28 янв. 1878 г.).

Оркестровые марши Чайковского — это небольшие, иногда трехчастные, бравурно-помпезного характера пьесы. Наиболее развитый характер имеет «*Славянский*

марш» (ор. 31), написанный в 1876 году по случаю «освобождения» русскими славян от «турецкого ига». Чайковский предполагал сначала написать симфоническую фантазию на сербские темы. Но нужного количества подходящих ему сербских народных мелодий он не нашел. Тогда Чайковскому пришла мысль выразить солидарность России с другими славянскими народами, в частности с сербским, путем сочетания русского гимна с сербской народной мелодией, что и было осуществлено в «Славянском марше» (Чайковский сам первое время называл его «Русско-сербским маршем»).

«Славянский марш» — это художественный памятник того славянского националистического подъема, который охватил во время русско-турецкой войны 1877—1878 гг. довольно широкие слои русского общества и который всячески стимулировался русским царским правительством, поддерживавшим колониальную политику русской буржуазии на ближнем Востоке.

«*Датская увертюра*» (ор. 15; 1866 г.) написана по тому же принципу, что и «Славянский марш». Поводом к ее сочинению послужило бракосочетание русского наследника с принцессой Дагмарой Датской, и Чайковский использовал для своей увертюры темы русского и датского гимнов.

Торжественная увертюра «1812 год» (ор. 49; 1880 г.) занимает особое место среди симфонических произведений Чайковского. Сочиняя эту увертюру, композитор рассчитывал на исполнение ее под открытым небом на городской площади (она предназначалась для освящения храма Христа Спасителя). Слушателями увертюры предполагались не музыканты или любители музыки, наполнявшие тогда концертные залы, а тысячи рядовых жителей Москвы.

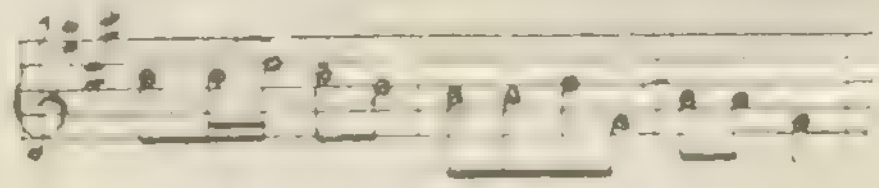
Это обстоятельство безусловно повлияло как на самую конструкцию и музыкально-тематический материал увертюры Чайковского, так и на его инструментовку. Мотивы, использованные для увертюры «1812 год», были широко известны в тогдашнем русском бытовом обиходе. Это молитва «Спаси, господи», французский

гими (марсельеза), русская народная песнь «У ворот, ворот батюшкиных», русский национальный гимн. И, естественно, они легко вызывали у слушателя нужные композитору ассоциации. А образная, красочная инструментовка увертюры, — Чайковский использовал не только большой симфонический оркестр, но и пушечные выстрелы, перезвон церковных колоколов, [1] — делала музыкальные картины, которые рисовал в ней Чайковский, еще более яркими и выразительными.

Название увертюры — «1812 год» — естественно заставляет вспомнить наполеоновское нашествие на Россию. Этому событию она и посвящена.

Начинается увертюра медленным вступлением. Музыка его рисует сначала молитву об освобождении от врага (мотив «Спаси, господи»), затем возбуждение и страх населения (здесь спокойный, величественный характер музыки исчезает. Напряжение растет — cresc. и accell.) и, наконец, сбор русской армии навстречу Наполеону (в оркестре слышны фанфары).

Пауза. Начинается аллегро, рисующее главную схватку (синкопированные удары). Все время слышатся звуки французского гимна — марсельезы. Французы приближаются; вот они уже в самом центре России. В оркестре появляется русская народная песнь «У ворот, ворот батюшкиных»:



Пример 199

Но вот снова слышны синкопированные аккорды, рисующие новую схватку. Она решает исход кампании — французы поражены. Все слабее и слабее становятся звуки марсельезы (она звучит теперь в миноре). Снова, и на этот раз мощно, звучит молитва. А вслед за ней

[1] При концертном исполнении увертюры они заменялись соответствующими специальными инструментами.

начинается настоящий апофеоз, построенный на светлой, ликующей музыке, фанфарах и мотиве русского гимна как символа победы.

Так плакатно-ярко выразил Чайковский программу в этой увертюре. Сочиняя «1812 год», Чайковский не придавал своей работе большого значения, смотря на увертюру как на обычную заказную работу. «Увертюра будет громка, шумна, — говорил Чайковский, — но я писал ее без теплого чувства любви и потому художественных достоинств в ней, вероятно, не будет». [1] Однако это сочинение имело после первых его исполнений такой успех, что вошло в концертный обиход, особенно в Западной Европе. И, как бы ни расценивать художественные достоинства этого сочинения, следует все же отметить, что и в нем Чайковский остался на своих реалистических позициях (доходя даже почти до натурализма), используя в нем живой бытующий материал, и создал произведение хотя и чуждое нам в силу своей патриотической и националистической окраски, но тем не менее поучительное для создания больших монументальных симфонических произведений, предназначенных для массового слушателя и бытового обихода.

[1] Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 10 окт. 1880 г.

Инв. № 53045

ПРИЛОЖЕНИЯ

КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

(род. 25 апреля 1840 г. в Воткинске — ум. 25 октября 1893 г. в Петербурге)

1840 — 1848. Детские годы жизни П. И. Чайковского в Воткинске.

1849 — 1850. Детские годы жизни П. И. Чайковского в Алапаевске.

1850 — 1859. Занятия в Училище правоведения в Петербурге.

(1854 г. — смерть матери композитора).
(Уроки игры на фортепиано).

1859 — 1863. Служба в департаменте министерства юстиции (Петербург).

(1861 г. — первая поездка Чайковского за границу).
(1861 г. — Чайковский начинает изучение гармонии у Н. Зарембы).

1862 — 1865. Занятия в Петербургской консерватории.

(1865 г. – окончание Петербургской консерватории с серебряной моделью. Исполнение на выпускном экзамене кантаты «К радости»).

1866 — 1877. Педагогическая и творческая деятельность в Москве.

(1868 г. — 1-е исполнение 1-й симфонии Чайковского).
(1869 г. — постановка первой оперы Чайковского «Воевода»).
(1868 — 1876 — музыкально-критическая деятельность в Москве).

(1874 г. — 1-я премия оперного конкурса Русского музыкального общества за оперу «Кузнец Вакула»).

(1871, 1872, 1876 гг. — поездки за границу).

1877. { Неудачная женитьба Чайковского и развод. Первое потрясение.
Материальная поддержка Н. Ф. фон Мекк и отъезд композитора в Швейцарию.

1877 — 1885 Исключительно творческая деятельность. **Жизнь в Швейцарии, Италии и на Украине**

(Частые поездки по Европе и России).

(1878 г. — отказ от представительства в муз. отд. Всемирной выставки в Париже).

1885. { Избрание Чайковского директором Моск. отд. Русск. муз. о-ва.
Начало дирижерской деятельности.

1885 — 1893. Творческая деятельность и концертные поездки Чайковского в качестве дирижера по России, Европе и Америке.

Жизнь под Москвой: в Майданове, затем во Фроловском и, наконец, в Клину (в своей усадьбе).

(Исполнение опер Чайковского за границей).

Избрание Чайковского почетным доктором (honoris causa) муз. о-ва Кэмбриджского университета.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ ЧАЙКОВСКОГО

ОПЕРЫ:

1. «Воевода» (по комедии Островского «Сон на Волге»)—1868 г. (уничтожена автором).
2. «Ундина» (либретто Сологуба)—1869 г. (уничтожена автором).
3. «Опричник» (по трагедии Лажечникова)—1872 г.
4. «Кузнец Вакула» (по повести Гоголя «Ночь перед Рождеством»), позже переделана в «Черевички» — 1885 г.

5. «Евгений Онегин» (по Пушкину) — 1878 г.
6. «Орлеанская дева» (по Шиллеру) — 1879 г.
7. «Мазепа» (по поэме Пушкина «Полтава») — 1883 г.
8. «Чародейка» (по драме Шпажинского) — 1887 г.
9. «Пиковая дама» (по повести Пушкина) — 1890 г.
10. «Иоланта» (по драме Герца «Дочь короля Рене») — 1891 г.

БАЛЕТЫ:

1. «Лебединое озеро» (либретто Бегичева и Гельцера) — 1876 г.
2. «Спящая красавица» (по сказке Перро) — 1889 г.
3. «Щелкунчик» (по сказке А. Дюма) — 1892 г.

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ:

1. Музыка к весенней сказке Островского «Снегурочка» — 1873 г.
2. Музыка к трагедии Шекспира «Гамлет» — 1891 г.

ПРОГРАММНЫЕ СИМФОНИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ:

1. «Гроза» (по Островскому) — 1864 г.
2. «Фатум» (с эпиграфом Батюшкова) — 1869 г.
3. «Ромео и Джульетта» (по Шекспиру) — 1869 г.
4. «Буря» (по Шекспиру) — 1873 г.
5. «Франческа да Римини» (по Данте) — 1876 г.
6. «Манфред» (по Байрону) — 1885 г.
7. «Гамлет» (по Шекспиру) — 1888 г.
8. «Воевода» (по Пушкину) — 1891 г.

СИМФОНИИ:

1.	1-я симфония	(«Зимние грезы»)	— 1868 г.
2.	2-я „		» 1873 »
3.	3-я „		» 1875 »
4.	4-я „		» 1877 »
5.	5-я „		» 1888 »
6.	6-я „	(«Патетическая»)	» 1893 »

СИМФОНИЧЕСКИЕ СЮИТЫ:

1. 1-я сюита — 1879 г.
2. «Итальянское каприччио» — 1880 г.
3. Серенада для струнного оркестра — 1880 г.
4. 2-я сюита — 1883 г.
5. 3-я сюита — 1884 г.
6. «Моцартиана» (4-я сюита) — 1887 г.
7. Сюиты из балетов «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик».

КОНЦЕРТНЫЕ УВЕРТЮРЫ:

1. Увертюра F-dur — 1865 г. (рукопись).
2. Увертюра C-moll — 1866 г. (рукопись).

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ СОЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С ОРКЕСТРОМ:

1. 1-й концерт для ф.-п. с оркестром b-moll — 1874 г.
2. Меланхолическая серенада для скр. с орк. — 1875 г.
3. Вариации на тему рококо для виол. с орк. — 1878 г.
4. Вальс-скерцо для скр. с орк. — 1878 г.
5. Концерт для скр. с орк. — 1878 г.
6. 2-й конц. для ф.-п. с орк. G-dur — 1880 г.
7. Концертная фантазия для ф.-п. с орк. G-dur — 1884 г.
8. «Pezzo capriccioso» для виол. с орк. — 1887 г.
9. 3-й концерт для ф.-п. с орк. — 1893 г.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ПЕНИЯ С ОРКЕСТРОМ:

1. Дуэт «Ромео и Джульетта» — 1893 г.

КАМЕРНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА:

1. Смычковый квартет B-dur — 1865 г. (рукопись).
2. 1-й смычковый квартет D-dur — 1872 г.
3. 2-й „ „ F-dur — 1874 г.
4. 3-й „ „ es-moll — 1876 г.

5. Соната для фортепиано G-dur — 1879 г.
6. Фортепианное трио a-moll — 1881 г.
7. 3 пьесы для скр. с ф.-п., ор. 42 — 1879 г.
8. «Воспоминание о Флоренции», струнный секстет — 1892 г.
9. 17 opus'ов небольших фортепианных пьес (среди них циклы «Времена года», «Альбом для детей») — 1866 — 1893 гг.

КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА:

1. 15 opus'ов романсов для одного голоса с ф.-п.— 1869 — 1893 гг.
2. 6 дуэтов с ф.-п., ор. 46 — 1881 г.
3. «Природа и любовь», трио для двух сопрано и контральто — 1871 г.
4. «Ночь», квартет для сопр., альта, тенора и баса на музыку ф.-п. фантазии Моцарта—1893 г.

ТОРЖЕСТВЕННЫЕ УВЕРТЮРЫ И ОРКЕСТРОВЫЕ МАРШИ:

1. Датская увертюра — 1866 г.
2. Славянский марш — 1876 г.
3. «1812 г.» — 1880 г.
4. Коронационный марш — 1883 г.
5. Правоведский марш — 1885 г.
6. Военный марш — 1893 г.

КАНТАТЫ И ЮБИЛЕЙНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ХОРА И ОРКЕСТРА:

1. «К радости», музыка к гимну Шиллера для хора и оркестра — 1865 г. (рукопись).
2. «Кантата на открытие Политехнической выставки» для тенора соло, хора и оркестра — 1872 г. (рукопись).
3. «Москва», кантата для солистов, хоров и оркестра — 1883 г.
4. Элегия в честь Самарина для струнного оркестра — 1884 г.
5. «Привет А. Г. Рубинштейну» — 1889 г.

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ:

1. Литургия св. Иоанна Златоуста—1878 г.
2. Всенощное бдение—1883 г.
3. 9 церковных песнопений с сопр. ф.-п.—1885 г.
4. Гимн в честь св. Кирилла и Мефодия—1885 г.
5. «Блажен кто улыбается»—1889 г.
6. «Соловушко»—1889 г.
7. Три хора a capella—1891 г.

ЛИТЕРАТУРА О ЧАЙКОВСКОМ [1]

О Чайковском написано очень много. Но в то же время творчество его по-настоящему еще совершенно не исследовано. У Чайковского не было своего апологета и исследователя, каким у Мусоргского был, например, Стасов. Правда, друг Чайковского выдающийся русский музыкальный критик Г. А. Ларош уделял его музыке в своих статьях много внимания. Но и он делал это довольно случайно, эпизодически. Не удивительно поэтому, что даже такие значительные сочинения Чайковского, как его первая и пятая симфонии, «Манфред», второй фортепианный концерт, секстет «Воспоминание о Флоренции», не получили при жизни композитора настоящей критической оценки.

Но зато у Чайковского был биограф, его брат Модест Ильич, который бережно собирал, сохранял и впоследствии опубликовал все, что касалось жизни и творчества композитора. Целый ряд воспоминаний о Чайковском был написан в результате его просьб и настояний; многие сведения о композиторе он просто записал сам со слов друзей и знакомых Петра Ильича. Большой фактический материал о жизни и творчестве Чайковского представляют также его многочисленные письма. В трехтомной биографии Чайковского, напи-

---

[1] В настоящей главе автор не ставил себе целью дать исчерпывающий список литературы о Чайковском.

самой его братом Модестом Ильичом, значительная часть их использована. Затем они издавались в виде отдельных переписок (с Танеевым, с Балакиревым, со Стасовым). Но и после всего этого еще слишком многое оставалось неизвестным и неопубликованным. И вот с 1918 г. начинается вторая фаза собирания и публикации материалов о Чайковском, а также и изучение его творчества (работы П. Глебова). В последнее время новые материалы о Чайковском публикует Дом-музей имени Чайковского в Клину (переписка Чайковского с фон Мекк, с Юргенсоном и др.).

Из многочисленной литературы о Чайковском следует отметить следующее:

Книги и брошюры

I. ФАКТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

ДОКУМЕНТЫ

а) Работы общего характера.

1. Основным трудом, заключающим в себе наибольшее количество материалов о жизни и творчестве Чайковского, является трехтомная его биография, составленная братом композитора Модестом Ильичом: «*Жизнь Петра Ильича Чайковского*». Изд. Юргенсона 1900–1902 гг. Труд Модеста Ильича Чайковского выдержал несколько изданий в России. Кроме того, он издан на немецком языке в переводе Paul Juon'a (в 1903 г.), на английском — в переводе Rosa Newmarch (два издания) и на французском — в переводе с немецкого — G. Bleghman (напечатан в журнале «Progrés artistique» за 1905 — 1908 гг.).

2. «*Прошлое русской музыки*». Материалы и исследования. Том I. Петр Ильич Чайковский. Петроград. Издание «Огни», 1918 г.

3. *А. Полосцев.* «Музей П. И. Чайковского в Клину». Москва, 1903 г.

6) Письма и переписка Чайковского.

1. *Переписка Чайковского с Н. Ф. фон Мекк* (т. I и II). Эта переписка в своей значительной части посвящена вопросам философии и искусства. Она проливает яркий свет на общественно-политические и художественные воззрения композитора. Переписка Чайковского с Н. Ф. фон Мекк выпущена в 1934—35 гг. издательством «Academia» со вступительной статьей к первому тому Б. Шиндышевского и ценными замечаниями и ремарками редакторов В. А. Жданова и Н. Т. Жегина.

2. *Переписка Чайковского с другом — издателем П. И. Юргенсоном* по объему наиболее значительна после переписки с Н. Ф. фон Мекк. Ее характер — деловой. Но и в ней содержится большой материал о творчестве Петра Ильича и его отношении к музыке вообще. В настоящее время эта переписка готовится к изданию Домом-музеем им. Чайковского в Клину.

3. *Переписка Чайковского с его любимым учеником Танеевым* дает большой материал об отношении обоих композиторов к искусству вообще и, в частности, Танеева — к музыке Чайковского. Изд. Юргенсона.

4. *Переписка Чайковского с М. Балакиревым,* изданная под редакцией и со вступительной статьей С. М. Ляпунова, касается ряда программных сочинений Чайковского («Фатум», «Ромео и Джульетта», «Манфред») и его взаимоотношений с Балакиревым и «могучей кучкой». СПБ, изд. Ю. Г. Циммермана.

5. *Переписка Чайковского со Стасовым,* полемически заостренная по тону (напечатана в «Русской мысли» за 1909 г. с предисловием и примечаниями В. Каренина), ценна как документ, вскрывающий взаимоотношения Чайковского с кучкистами.

Значительно меньший материал, в большей своей части использованный Модестом Ильичом, дают:

6. *Переписка Чайковского с Ник. Рубинштейном* («История русской музыки в материалах и исследованиях», Гос. изд. Москва, 1924 г., том I).

7. *Переписка Чайковского с М. М. Ипполитовым-Ивановым и его женой В. М. Зарудной* («Искусство». Журнал ГАХНа. Книга IV. 1927 г., стр. 141).

8. *Переписка Чайковского с Н. Губертом* («Искусство». Журнал ГАХНа. Кн. IV. Москва, 1927 г.).

В журналах и сборниках изданы также письма Чайковского к Всеволожскому о постановке «Пиковой дамы» («Орфей», изд. Филармонии, 1922 г.), к Шпажинскому («Культура театра», № 6 за 1921 г.), к В. Бесселю («К новым берегам музыкального искусства», 1923 г.), к К. Ю. Давыдову («Музыкальное образование», №№ 5, 6 за 1926 г.) и др.

в) **«Дневники П. И. Чайковского»** с предисловием С. Чемоданова и примечаниями Н. Жегина изданы Музыкальным сектором Гос. издательства в 1923 г. В своей значительной части они представляют простую, часто шифрованную, регистрацию рядовых фактов жизни композитора.

Есть перевод «Дневников Чайковского» на немецкий язык.

P. S. Характер детальной регистрации жизни Чайковского имеет и дневник его слуги, который сопровождал Петра Ильича во время поездки во Флоренцию (период сочинения композитором «Пиковой дамы»). Рукопись дневника хранится в Доме-музее им. Чайковского в Клину.

г) **Музыкальные фельетоны и заметки** Чайковского собраны и изданы с предисловием Г. Ларош в 1898 г. в Москве. К сборнику приложено автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году.

Фельетоны Чайковского переведены на немецкий язык.

ВОСПОМИНАНИЯ

1. *Г. Ларош и Н. Кашкин.* «На память о Чайковском». Изд. Е. Гербек. Москва, 1894 г.

2. *Г. Ларош.* Первые статьи о Чайковском из «Собрания музыкально-критических статей» (см. стр. 268).

3. *И. Кашкин*, друг композитора, профессор Московской консерватории. «Воспоминания о П. И. Чайковском». Изд. Юргенсона. Москва, 1896 г.

4. Из воспоминаний вдовы П. И. Чайковского («Петербургская газета», 1897 г., № 91).

5. *И. Клименко.* «Мои воспоминания о П. И. Чайковском». Изд. Любомудрова. Рязань, 1908 г. Эта брошюра содержит в себе ряд интересных штрихов из жизни Петра Ильича, ярко раскрывающих черты его характера.

6. *Д-р Бертенсон.* «За 30 лет». СПБ, 1914 г. (81 стр.).

7. «*П. И. Чайковский*». Воспоминания и письма под редакцией П. Глебова. Изд. Филармонии. Петроград, 1924 г.

8. *М. М. Ипполитов-Иванов.* «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях». Музгиз. Москва, 1934 г.

9. Воспоминания о Чайковском написаны также В. Бесселем («Р. М. Г.» 1897 г., т. II), Г. Брюлловой (Конради), Е. Лавровской, С. Нюберг-Кашкиной, Э. Павловской, В. Серовой, В. Ястребцевым и др.

II. ОЧЕРКИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЧАЙКОВСКОГО

Первые опыты систематического изложения фактов жизни и разбора творчества Чайковского.

1. *В. Баскин.* «П. И. Чайковский». СПБ, 1893 г.

2. *И. Кашкин.* «Воспоминания о Чайковском» (см. выше).

3. *Rosa Newmarch.* «Tschaikovsky» London, 1900 г.

4. *Iwan Knorr.* «Peter Tschaikowsky» (серия Berühmte Musiker. Berlin, 1900 г.).

5. *Модест Чайковский.* «Жизнь П. И. Чайковского» (см. стр. 264).

Ряд очерков жизни и творчества Чайковского, вышедших после издания труда Модеста Чайковского и принадлежащих перу *Турышиной* (1903 г.), *Вальтера* (1904 г.), *Липаева* (1905 г.), *Коптяева* (1909 г.) и др. — на русском языке; *Lee E.* (1904 г.), *Evans E.* (1906 г.), *Byron, Mai, A. Day* (1912 г.) — на английском; *Gruby K., Keller, O.* — на немецком и др., — построены в основном

на тех же материалах, которые использованы и Модестом Чайковским.

Из более поздних работ этого раздела следует отметить:

1. *П. Глебов.* «Чайковский». Опыт характеристики. Изд. Филармонии, 1921 г.

2. *П. Глебов.* «П. И. Чайковский, его жизнь и творчество». Изд. «Мысль», 1922 г.

3. *В. Яковлев.* «Чайковский». Изд. О-ва друзей Дома-музея им. Чайковского. Москва, 1924 г.

4. *С. Попов.* «Жизнь и творчество П. И. Чайковского». Опыт общедоступного изложения. Москва, 1927 г.

5. *П. Острецов.* «П. И. Чайковский». (Социологическая и музыкальная характеристика). Москва, 1929 г.

6. *А. Будяковский.* «Чайковский». Изд. «Тритон», 1935 г.

7. *Richard H. Stein.* «Tschaikowsky» (Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, 1927 г. 508 стр.). Очерк жизни и творчества Чайковского, разросшийся до настоящей научно-исследовательской монографии. Автор книги подходит к Чайковскому, базируясь на предшествующем развитии русской музыки, описывает его жизнь (привлекая новые материалы) и анализирует все его творчество.

Как показатель подъема интереса к Чайковскому, особенно ярко проявившегося в течение последних лет, интересны монографии о Чайковском.

На голландском языке:

8. *Hugo van Dalen.* «Tschaikowsky». Beroemde Musici. Deel. XVII. Haag (112 стр.).

На датском языке:

9. *J Theakston.* «P. J. Tschaikowsky». Kobenhavn. MCMXXIX.

III. СПЕЦИАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ЧАЙКОВСКОГО:

а) В целом.

1. *Richard H. Stein.* «Tschaikowsky» (см. выше).

2. *Ларош.* «Собрание музыкально-критических статей». Том II. О Чайковском. Москва. Гос. муз. изд. 1 я часть — 1922 г., 2-я — 1924 г.

3. *Б. Асафьев.* «Русская музыка». Из. «Academia». Ленинград, 1930 г.

6) Инструментальной музыки.

4. *И. Глебов.* «Инструментальное творчество Чайковского». Изд. Гос. Филармонии. Петроград, 1922 г.

5. *Н. Мясковский.* «Чайковский и Бетховен». Москва. Изд. журнала «Музыка», 1912 г.

6. *Н. Финдейзен.* «Камерная музыка П. И. Чайковского». Гос. изд. Муз. сектор, 1930 г.

7. *Р. Гешка.* «Фортепианное творчество Чайковского». «Русск. муз. газета», 1908 г.

8. *К. Чернов.* «Симфонии Чайковского», с кратким тематическим указателем (нотное приложение). Формально-технологический разбор всех симфоний Чайковского. Изд. редакции «Русск. муз. газеты», 1904 г. Книга переведена на чешский язык.

9. Аннотации отдельных симфонических произведений Чайковского:

H. Kretschmar. «Führer durch den Concertsaal». Simfonie und Suite. (5-я и 6-я симфонии и «Манфред»).

H. Riemann. «6 симфония» } переведены на русский
» » «Манфред» } язык.

F. Weingartner. 6 симфония (I. M. G. V., 8).

Charles Malherbe. 6 симфония.

Carl Beyer: 5 симфония.

W. Niemann. «Моцартиана».

» » «Франческа да Римини».

I. Knorr. 3-я сюита.

» » Серенада для струнного оркестра.

H. Teibler. «Ромео и Джульетта».

» » «Гамлет».

«Полный (аннотированный) каталог сочинений П. Чайковского», выпущенный изд. П. Юргенсона. Москва, 1897 г.

Статьи

РУССКИЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЕ СТАТЬИ О ЧАЙКОВСКОМ

В русской периодической литературе дореволюционного периода Чайковскому было отведено значительное место. Однако исследовательских статей о творчестве этого композитора почти вовсе не появлялось, даже в специально-музыкальных журналах. Такие статьи, как, например, «Ганслик о Чайковском» («Р.М.Г.», 1899 г.), представляют собой редкое исключение. Чаще встречаются статьи типа «Художественные воззрения Чайковского на музыкальное искусство», «Чайковский как музыкальный критик», «О влиянии Балакирева на Чайковского», «Встреча Чайковского с Мусоргским», «Чайковский—Апухтин» и т. п. Много общих воспоминаний о композиторе, много описаний отдельных эпизодов его жизни (особенно в траурно-юбилейные 1903, 1908 и 1913 года). В октябре 1913 г. целый номер журнала «Солнце России» был посвящен Чайковскому; в нем напечатаны отзывы о композиторе М. Ипполитова-Иванова, А. Лядова, Э. Направника, Н. Фигнера, В. Тартакова и др.). Изредка публиковались новые материалы о Чайковском. Постоянное исполнение сочинений Чайковского вызывало и соответствующее количество рецензий, посвященных разбору и оценке его творчества. В них, так же как и в статьях на другие музыкальные темы, встречаются порой мысли чрезвычайно показательные для общей оценки Чайковского в то или иное время (особенно в эпоху «Мира искусства»).

ЗАРУБЕЖНАЯ ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ О ЧАЙКОВСКОМ

Статьи в западноевропейской литературе о Чайковском посвящены в значительной своей части вопросам оценки Чайковским творчества того или другого композитора (Tschaikowsky über Mozart, über «Karmen», über

Wagner и т. п.), взаимоотношению его творчества с западноевропейскими композиторами («Tschaikowsky und Brahms», «Tschaikowsky und Strauss» и т. п.). Часто встречаются статьи на тему «Tschaikowsky und Leo Tolstoi», иногда «Tschaikowsky und von Mekk». Встречаются статьи и чисто биографического характера вроде «Tschaikowsky als Mensch» и даже «Wie Tschaikowsky zu seiner Frau kam».

Сюда же следует отнести и статьи и книги о Чайковском на специальные темы, напр.:

Riesemann O. von. «Ein neuer Beitrag z. Biographie P. I. T—s. «Die Musik», XVII, 1.

Spiro Fr. «T—s Stellung im internationalen Musikleben».

Neruda, Edwin. «Das Pyrmonter Tschaikowsky Fest» Berlin, 1902.

ЧАЙКОВСКИЙ В ОСВЕЩЕНИИ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Из статей о Чайковском, помещенных в советских периодических изданиях, наиболее существенны в плане отношения к Чайковскому следующие:

1. *Кузмин М.* Чехов и Чайковский. «Жизнь искусства», 1918 г., № 1.

2. *Каратыгин В.* Чайковский и Рахманинов. «Жизнь искусства», 1923 г., № 40.

3. *Ингатович В.* П. И. Чайковский. «Музыкальная новь», 1923 г., № 3.

4. *Луначарский А. В.* Чем может быть Чехов для нас. «Печать и революция», 1924 г., № 4. (Параллель между Чеховым и Чайковским).

5. *Чемоданов С.* Чайковский и мы. «Известия ВЦИК», ноябрь 1928 г.

6. *Цекелис М.* Что действенно для нас в Чайковском. «Музыка и революция», 1928 г., № 11.

7. *Оболенский Л.* Еще о Чайковском. «Современный театр», 1928 г., № 46.

8. *Блюм В.* Чайковский и Пушкин. «Радио-слушатель», 1930 г., № 9.

9. *Ишимовский Б.* Предисловие к переписке Чайковского с Н. Ф. фон Мекк. Напечатано также в «Советском искусстве», 1933 г., № 42.

10. *Соллертинский И.* П. И. Чайковский. «Рабочий и театр», 1933 г., № 33.

11. *Житомирский Д.* О симфонизме Чайковского. «Советская музыка», 1933 г., № 6.

12. *Глебов И.* О Чайковском. «Советское искусство», 1933 г., № 56.

13. *Громан-Соловцов А.* Несколько мыслей о Чайковском. «Советская музыка», 1934 г., № 2.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Предисловие 5

Творческая личность П. И. Чайковского и его музыкальное наследие

Введение. Чайковский и его критики и слушатели 11
Глава первая. Эпоха и среда Чайковского 21
Глава вторая. Творческий путь Чайковского 46
Глава третья. Основы стиля музыки Чайковского 78
Заключение. Место Чайковского в истории музыки 120

Симфонические произведения Чайковского

Симфонии:

1-я симфония g-moll («Зимние грезы») 127
2-я » c-moll 130
3-я » D-dur 133
4-я » f-moll 137
5 я » e-moll 144
6-я » h-moll («Патетическая») 151

Сюиты:

1-я сюита 160
2-я » 163
3-я » 167
Серенада для струнного оркестра 171
Итальянское каприччио 175
«Моцартиана» (4-я сюита) 177

Балетные сюиты:

Сюита из балета «Лебединое озеро» 181
» » «Спящая красавица» 182
» » «Щелкунчик» 184

Концерты:

1-й концерт для ф.-п. с орк. b-moll 186
2-й концерт для ф.-п. с орк. G-dur 188
3-й концерт для ф.-п. с орк. Es-dur . } 192
Анданте и Финал для ф.-п. с орк. Es-dur }
Концертная фантазия для ф.-п. с орк. 195
Концерт для скр. с орк. 197
Вариации на тему рококо 202
Мелкие пьесы для скр. и виол. с орк. 203

Увертюры:

Увертюра F-dur 206
Увертюра c-moll 207

Программные произведения:

«Гроза» 209
«Фатум» 212
«Ромео и Джульетта» 215
«Буря» 219
«Франческа да Римини» 222
«Манфред» 227
«Гамлет» 238
«Воевода» 247

Торжественные увертюры и марши. 252

Приложения.

Краткий хронограф жизни П. И Чайковского 259
Список сочинений Чайковского 260
Литература о Чайковском 264

Отв. редактор И. Соллертинский.
Техн. редактор Л. А. Федоров.
Ответств. корр. Н. Малков.
Сдано в набор 23/IV — 35 г.
Подп. к печати 11/X—35 г.
Ленгорлит № 29805. Зак.
№ 2532. Бум. 82 × 110.
¹/₃₂ л. Тираж 4250.
Печатных л. 17¼
(с 15 иллюстрац.)
Гос. тип. «Лен.
Правда» Л-ад.
Социалистической. 14.

Цена 8 р.

Перепл. 2 р.